Искусство КИНО

9 1976

Искусство кино

9/1976

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
(зам. гл. редактора)
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Кудин В. А.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М.
(зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Оформление художника
Фидлера Ю. Н.

Художественные редакторы
Петрова Э. С.
Седова М. К.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

На 1-й странице обложки — актриса Е. Проклова в фильме «Сентиментальный роман» (режиссер И. Масленников, «Ленфильм»)

Содержание

III Всесоюзный съезд кинематографистов

3 Письмо делегатов III Всесоюзного съезда кинематографистов Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза

4 Л. Кулиджанов — О состоянии и задачах советского киноискусства в свете решений XXV. съезда КПСС *(доклад на III съезде кинематографистов СССР)*

27 Решение Третьего съезда кинематографистов СССР

Современность и экран

33 Ю. Ханютин — Фильм и зритель в системе массовых коммуникаций

Новые фильмы

52 Г. Дейниченко — В борьбе за право на мир
57 Г. Гудиев — «Мы кузнецы и дух наш молод»
60 Т. Иванова — Осенью сорок четвертого
70 Т. Мамаладзе — Пробный камень темы
78 К. Рудницкий — Уроки нравственности

Беседы за рабочим столом

95 Резо Габриадзе — В своем «несерьезном» жанре

Интервью между съемками

110 Валерий Золотухин — Хочется сыграть судьбу

Наши юбиляры

113 А. Зархи — От чистого сердца
114 Л. Рахманов — Творчество

Издано о кинематографе

117 М. Зак — Из истории...

За рубежом

126 Вячеслав Шестаков — «Новый Голливуд»: тактика и стратегия

143 Н. Суменов — Человек среди людей
148 Синерама

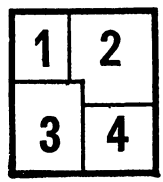
Сценарий

155 А. Гребнев — Вы мне писали...

Памяти товарища

190 Галина Кравченко — Мастер актерского цеха

191 **Фильмография**



На 2-й странице обложки —

кадры из фильма «Юлия Вревская» (режиссер Н. Корабов, «Мосфильм» — Студия художественных фильмов, Болгария). 1, 2 — в роли Вревской актриса Л. Савельева, 3, 4 — Вревская — Л. Савельева, Карабелов — С. Данаилов.

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The third All-Union Congress of the cineastes
The letter of the delegates of the third All-Union Congress of the cineastes to the Central Committee of the CPSU (p. 3).

Lev Kulidzanov — About the State and the Problems of the Soviet Cinema Art According to the Decisions of the XXVth Congress of the CPSU (p. 4).
The report at the third Congress of the Cineastes.
The Decision of the Third All-Union Congress of the Cineastes (p. 27).

The Time and the Screen

Youry Huniutin — A Film and a Spectator in the System of Mass Communications (p. 33).
The notes of the modern cinematographic process.

New Films

Gennady Dejnechenko — In the Fight for the Right of Peace (p. 52).
The review of the film "The Important Day of Europe". (CSDF, 1975).

German Gudiev — "We are Hammersmiths and our Spirit is Young" (p. 57).
The review of the film "Nina" (The North-Caucasus Chronical Studios, 1975).

Tatiana Ivanova — In the Autumn of Fourty Four (p. 60).
The review of the film "The Disturbed Month Veresen" (A. Dovzenko Film Studios, 1975).

Temur Mamaladze — The Trial Stone of the Theme (p. 70).
The review of the film "When the Ground Shakes" (Mosfilm, 1975).

Konstantin Rudnitsky — Lessons on Morals (p. 78).
The review of the film "Another's Letters" (Lenfilm, 1976).

Talks at the Working Table

Rezo Gabriadze — In the "Light" Genre (p. 95).
The conversation with the Georgian scriptwriter Rezo Gabriadze, the auther of the films: "Don't Grievel", "Cranks" and others.

Interview at the Shooting Site

Valery Zolotuhin — I Want to Play a Fate... (p. 110).
A conversation with the theatre and cinema actor about his last works for the cinema.

Our Anniversaries

Alexandre Zarkhi — Whole — Heartedly To the 70 th anniversary of the prominent actress Vera Petrovna Maretskaja

Leonid Rahmanov — Creation (p. 114).
The article is timed to the 75th anniversary of the famous specialist in literature and cinema Efim Semionovich Dobin.

Published on Cinema

Mark Zack — From the History... (p. 117).
The review of the collection "From the History of "Lenfilm" (Pub. I-IV L, "Art" 1968—1975).

Abroad

Viacheslav Shestakov — "New Hollywood": Tactics and Strategy (p. 126).
The article deals with the modern state of the American cinema and the developing moral-aesthetical tendecies.

Nickolay Sumenov — A Man Among People (p. 143).
The review of the film "A Trip" ("Bukuresht", Rumania).

Cinerama (p. 148).
The informational notes of the cinema news abroad.

Script

Anatoly Grebnev — "You Wrote to me..." (p. 155).

In Memoriam

Galina Kravchenko — An Ordinary Man of the Actor's Studios (p. 190).
The article is devoted to the memory of the actor Andrej Fite.

Письмо делегатов III Всесоюзного съезда кинематографистов ЦК КПСС

Мы, делегаты Третьего Всесоюзного съезда кинематографистов, горячо приветствуем ленинский Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза.

Наш съезд проходит в обстановке всенародного трудового и политического подъема, вызванного решениями исторического XXV съезда КПСС. Отчетный доклад Центрального Комитета партии, с которым выступил Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Леонид Ильич Брежнев, вся работа съезда вооружают советский народ конструктивной программой действия, зовут к творчеству и созиданию.

В эти дни кинематографисты нашей страны с особой силой ощущают свою сопричастность с делами партии и народа. Замечательная атмосфера, в которой начала свой путь десятая пятилетка, высокая оценка нашего труда на партийном съезде — все это обязывает деятелей культуры и искусства мобилизовать свой талант, свои силы для эффективной помощи партии в решении важнейших вопросов социально-экономического развития нашей Родины, в коммунистическом воспитании трудящихся, в активном осуществлении миролюбивой внешней политики.

Решения XXV съезда, постановление ЦК «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», внимание партии, лично Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Леонида Ильича Брежнева к художественной культуре развитого социалистического общества являются для всех работников кино программой деятельности, вдохновляющим стимулом в создании произведений социалистического реализма.

Свидетельством заботы и внимания партии к советским кинематографистам стали высокие правительственные награды, которыми на протяжении последних лет отмечены «Мосфильм», Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, «Ленфильм», а также многие творческие работники кино.

Мы глубоко сознаем, что на современном этапе коммунистического строительства все более возрастает роль киноискусства в формировании мировоззрения, высокой нравственности и духовной культуры народа. Поэтому в качестве первоочередной задачи мы считаем дальнейшее повышение идейного и художественного уровня кинофильмов, показ на экране самоотверженного труда наших современников, создание ярких образов строителей коммунизма.

С каждым годом расширяется международная деятельность советских кинематографистов. Мы видим свой долг в том, чтобы всемерно помогать нашей партии в осуществлении программы дальнейшей борьбы за мир и международное сотрудничество, в укреплении позиций социализма. И впредь мы будем углублять наши творческие связи

с кинематографистами стран социалистического содружества, расширять контакты с деятелями кино развивающихся стран, поддерживать прогрессивных мастеров культуры зарубежного кино.

Мы будем усиливать борьбу против попыток международных сил реакции одурманить сознание людей ядом антикоммунизма, против пропаганды мракобесия, насилия, аморализма. Нашим вкладом в эту борьбу должны стать новые художественные и документальные киноленты, с классовых позиций правдиво и талантливо отображающие советский образ жизни, утверждающие коммунистические идеалы.

Мы ясно понимаем, что для выполнения ответственных задач, стоящих перед нами, сделано далеко не все. Еще выходят на экраны произведения слабые, отстающие от требований жизни, созданные на низком профессиональном уровне. Сознавая свою ответственность перед партией и народом, работники кино, Союз кинематографистов СССР будут и впредь повышать требовательность, взыскательность в работе над фильмами, всячески поощрять инициативу и активность в творческих исканиях на главных направлениях советского киноискусства, воспитывать молодое поколение кинематографистов.

Девиз десятой пятилетки — «высокая эффективность и высокое качество труда» — мы воспринимаем как важнейший принцип работы всех киностудий страны, каждого члена Союза.

Съезд заверяет ленинский Центральный Комитет, что советские кинематографисты были и будут верными помощниками партии, ведущей наш народ к коммунизму.

Л. Кулиджанов,
Первый секретарь Правления Союза кинематографистов СССР

О состоянии и задачах советского киноискусства в свете решений XXV съезда КПСС

Доклад на III съезде кинематографистов СССР

Прошло более двух месяцев со дня завершения работы XXV съезда КПСС, а мы все еще находимся под живым впечатлением от этого поистине исторического события в жизни нашей партии и народа. Возвращаясь мысленно к тем знаменательным дням, мы как бы вновь ощущаем необыкновенную, волнующую атмосферу, в какой проходил великий форум партии, атмосферу, с самого начала порожденную сущностью, тоном, глубиной и содержательностью доклада, с которым выступил Генеральный секретарь Центрального Комитета КПСС Леонид Ильич Брежнев. Этот выдающийся партийный документ, вобравший в себя все аспекты нашей жизни и научно определивший закономерности их развития и взаимодействия, прежде всего подводит нас к глубокому осознанию того, какой титанический народный труд аккумулирован в наших победах и как прямо и непосредственно отражаются в завоеваниях народа творческая энергия, мысль и воля ленинской партии и ее Центрального Комитета. Народ и партия едины. Истина эта подтверждена всем историческим развитием нашего общества, она пред-

метно воплощается в современной практике коммунистического созидания.

Значительность и красота свершений, свидетелями и участниками которых мы являемся, величественная перспектива грядущих дел, разработанная и провозглашенная съездом, близки и понятны каждому, ибо в самой основе их как незыблемый фундамент лежит забота о людях, о каждом человеке, каждом гражданине нового общества.

Идет ли речь о создании гигантских производственных комплексов, о планах дальнейшего развития сельского хозяйства или перспективах науки, речь идет о человеке, о развитии его личности, о том, чтобы он жил в современной благоустроенной квартире, чтобы его детей хорошо учили и лечили, чтобы они были красиво и удобно одеты и обуты, чтобы каждый человек был убежден в том, что его дом, его семья, его страна надежно защищены от любых угроз и посягательств, что честь и свобода его Родины гарантированы всей мощью доблестной Советской Армии.

Постоянной заботой партии, наглядно подтвержденной и получившей новое развитие в докладе Леонида Ильича Брежнева, является забота о культурном развитии нашего общества, о широком и поощряемом доступе каждого человека к культурным ценностям, о духовной жизни нашего народа.

Леонид Ильич, в частности, сказал: «Мы добились немалого в улучшении материального благосостояния советского народа. Мы будем и дальше последовательно решать эту задачу. Необходимо, однако, чтобы рост материальных возможностей постоянно сопровождался повышением идейно-нравственного и культурного уровня людей. Иначе мы можем получить рецидивы мещанской, мелкобуржуазной психологии. Этого нельзя упускать из виду».

В этих простых, ясных словах содержится очень глубокая, важная и прямо касающаяся нас, работников кино, мысль о том, что счастливое и здоровое общество — это не только богатое общество, но и гармонично развитое, живущее интенсивной духовной жизнью, принципиально нравственное общество, осознающее свое высокое идейное и историческое предназначение.

Велики и многообразны завоевания ленинской партии на этом важнейшем направлении. Судите сами. Наша страна, пережившая две кровопролитнейшие войны, дважды поднявшая из руин народное хозяйство, ценою огромных усилий достигшая невиданной экономической, политической, военной мощи, постоянно занятая решением стратегических задач огромного масштаба, вместе с тем на протяжении исторически кратчайшего периода превратилась из страны на 90 процентов неграмотной в самую читающую страну в мире.

Сегодня, как это было сказано в докладе товарища Брежнева, каждая советская семья имеет более четырех периодических изданий. Каждый вечер распахиваются двери тысяч дворцов культуры и клубов, 560 театров, играющих, как правило, при переполненных залах; приходится выстоять изрядную очередь, чтобы попасть в Третьяковку или Эрмитаж, — так велик и привычен у нас спрос на «пищу духовную».

Огромный поток художественной информации, так же как политической, научной, рассчитанной на самые широкие народные массы, передается нашими телевидением и радио, получившими повсеместное распространение.

Можно было бы очень долго перечислять факты и явления, наглядно и прямо свидетельствующие о необыкновенно возросшем и год от года продолжающем расти культурном уровне народа, его духовных запросах и эстетической требовательности. Сопоставляя и объединяя эти факты в единую линию, их можно квалифицировать как поразительный по своему динамизму процесс коренного преобразования культурного облика огромной страны, многонационального Советского государства, наконец, как

культурную революцию в ее истинном, ленинском смысле.

Провозгласила, возглавила и осуществила эту революцию наша партия, и сегодня даже у наших недругов не хватает духу подвергать сомнениям и ревизиям этот неоспоримый факт.

Для нас, советских кинематографистов, большая честь быть помощниками ленинской партии в благородном деле постоянного духовного обогащения народа, формирования новой, коммунистической морали и этики, гражданственности и идейной стойкости. Достаточно назвать одну цифру: 23 миллиарда кинопосещений за минувшее пятилетие — это не считая поистине гигантской аудитории нашего телевидения, — чтобы ощутить всю меру наших возможностей и нашей ответственности. И мы с гордостью можем сказать, что работаем в кинематографии, которая развивается не исходя из скоротечной моды, не в угоду извращенным вкусам или зигзагам коммерции, предписывающей сегодня секс, а завтра спекуляцию на мелкобуржуазных истериках «левого» экстремизма; мы обращаемся к миру с проповедью самых гуманных идей, какие когда-либо знало человечество, и в этом наш добровольно взятый на себя долг, наш выбор и наша свобода!

●

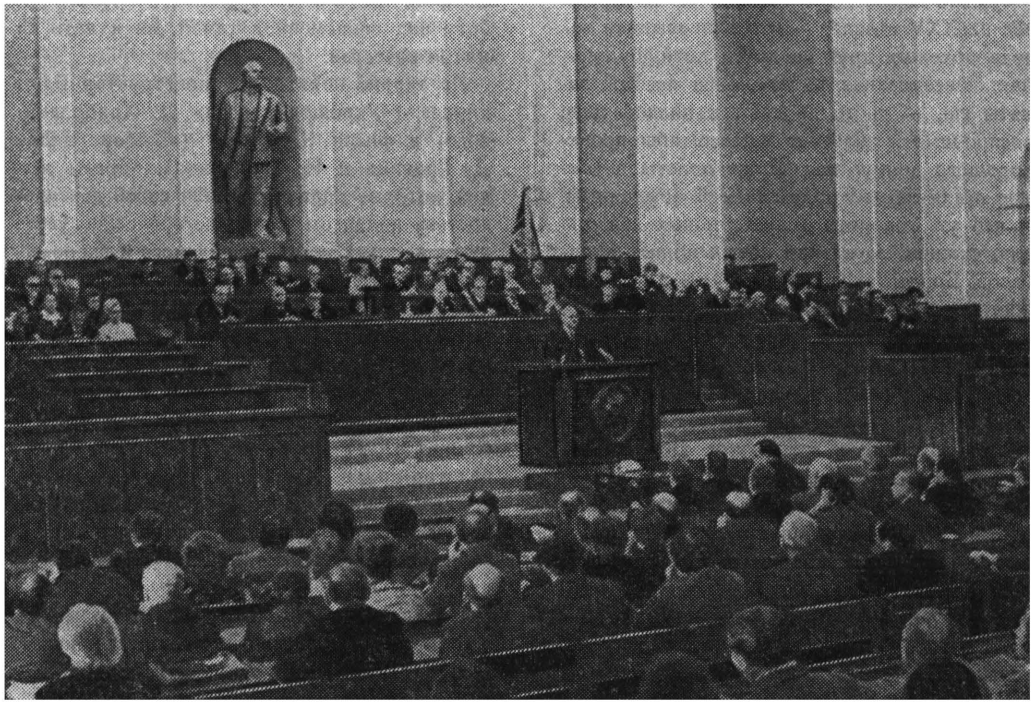
В Отчетном докладе Центрального Комитета партии отмечена дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, положительный, животворный процесс, отразившийся в создании новых значительных произведений социалистического реализма. Процесс этот стал возможен в той общей атмосфере, которая установилась у нас в стране благодаря усилиям партии, ее ленинского ЦК, благодаря тому стилю и тону, который задает в нашей общественной жизни Леонид Ильич Брежнев.

Разрешите сегодня с этой высокой трибуны съезда всех кинематографистов Советского Союза сердечно поздравить Генерального секретаря Центрального Комитета нашей партии, Председателя Совета обороны СССР товарища Леонида Ильича Брежнева с присвоением ему высокого воинского звания Маршала Советского Союза.

Стабильность, последовательность и принципиальность, мудрое спокойствие и доброжелательность, вдумчивое и бережное отношение к людям — таков этот стиль, мы его чувствуем, мы ценим его, видим в нем образец подлинно научного, марксистско-ленинского подхода к сложным явлениям и процессам духовной жизни общества.

И нет сомнения в том, что эта атмосфера самым непосредственным образом влияет на творческую среду, пробуждая новые размышления о времени, вызывая острую потребность художественно осмыслить исторические процессы, запечатлеть нашу жизнь в произведениях искусства.

В документах партии, в материалах ее XXIV и XXV съездов настойчиво подчеркивается, что по мере нашего продвижения к коммунизму возрастает роль литературы и искусства в духовной жизни общества. Правда о социализме, которую несет в мир советская культура, является действенным и сильным оружием в идеологической борьбе. В этих условиях новую остроту и новое значение приобретает задача последовательного и глубокого воплощения в киноискусстве принципов партийности и народности. Принципы эти — живая душа социалистического реализма, его дальнейшего развития. Они являются вдохновляющей основой художественного познания жизни и воздействия на жизнь. Только на путях их воплощения и развития художник обретает точные ориентиры и творческую силу в борьбе за дальнейшее повышение идейно-эстетического уровня своего искусства, за умножение его наступательной энергии в идеологическом противоборстве двух социальных систем, в утверждении коммунистических идеалов, во имя которых живут, трудятся наша славная ленинская партия, наш великий советский народ.



Открытие III съезда кинематографистов СССР. С докладом выступает Первый секретарь Правления СК СССР Л. Кулиджанов

Фото ТАСС

Товарищи! Если оглянуться на прожитое пятилетие, мы с удовлетворением можем отметить как его отличительную черту широкое и во многом принципиально новое обращение киноискусства к современной теме, к современному герою. Думаю, не ошибусь, если скажу, что важнейшее значение в этом повороте нашего искусства сыграло постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Как мы все помним, ЦК КПСС обратил наше внимание на необходимость более глубокого отображения важнейших процессов современности. ЦК подчеркнул значение задачи показать экономические, общественные и культурные преобразования, осуществляемые советским народом под руководством партии, запечатлеть важные социальные изменения, происходящие в жизни рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, борьбу партии и народа за органическое соединение достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического строя.

Документы XXV съезда наполняют нашу работу на этом направлении новым содержанием. Они дают вдохновляющие импульсы творческому поиску, помогают расширению диапазона и углублению социального мышления художника. Они помогают лучше знать, острее чувствовать движение народной жизни, освещенной светом партийной мысли.

«Давно замечено, — говорил Л. И. Брежнев на XXV съезде, — что непрерывная череда похожих друг на друга дней, будничная, повседневная работа, — а все мы заняты ею, — часто не дают в полной мере воспринимать значение и масштабы происходящего вокруг нас. Даже полеты в космос стали чем-то привычным и обыденным. А что уж говорить о пуске новых заводов или, скажем, заселении новых жилых кварталов. Вроде так должно и быть... Так должно быть потому, что каждое утро десятки миллионов людей начинают свой очередной; самый обыкновенный рабочий день: становятся у станков, опускаются в шахты, выезжают в поле, склоняются над микроскопами, расчетами и графиками. Они, наверное, не думают о величии своих дел. Но они, именно они, выполняя предначертания партии, поднимают Советскую страну к новым и новым высотам прогресса».

Советское киноискусство призвано временем, историей раскрыть необычность обычного, показать поэзию трудовых будней, осмысливая сегодняшние реальности народного бытия в свете коммунистических перспектив. И сделать все это через человека, творящего чудеса, правдиво и глубоко показывая личность созидателя, строителя, раскрывая неповторимость этой личности, будь то заводской рабочий, доярка или академик. Наблюдая в человеческом характере типические черты, прослеживая линию внутреннего развития, исследуя мотивы поведения современного героя, художник неизбежно приходит к осознанию того, как многообразны связи человека, личности с современным обществом. И чем крупнее характер, воссозданный на экране, чем богаче и сложнее его духовный мир, тем отчетливее проявляются его связи с обществом, тем полнее выражает он и свое время — время великих свершений.

За годы между съездами, особенно после постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», мастера советского кино многое сделали, чтобы не только активизировать работу над современной темой, но и дать ей новые качества.

На экране появляются конструктор Башкирцев («Укрощение огня» Д. Храбровицкого) и физик Курчатов («Выбор цели» Д. Гранина и И. Таланкина), образы людей, которые предопределили своей деятельностью, подвигом жизни исторические успехи на важных участках научного и экономического соревнования социализма с капитализмом, ставшего важнейшим фронтом классовой борьбы в современном мире. Башкирцев и Курчатов являют собой новый тип ученого и руководителя, который порожден движением научно-технической революции и служит этому движению. Мыслитель. Организатор науки. Неутомимо точный работник и вдохновенный мечтатель. Требовательный до резкости в отношениях с подчиненными и заботливый до нежности их наставник и друг... И через все качества и свойства его характера проходят коммунистическая убежденность и страстность, освещающие каждодневный труд современного подвижника науки, его отношения с людьми.

●

Характернейшей особенностью кинематографического процесса является сейчас повышенное внимание к «производственной теме», о которой так интересно и ёмко говорил товарищ Брежнев в своем докладе на XXV съезде партии.

Тема эта, не раз и не два дискредитированная в былые годы плоскими воплощениями, узостью подхода к ее пониманию и трактовке, обрела ныне новую привлекательность. Такой поворот имеет, очевидно, не только «внутрикинематографические» объяснения. Он связан с новым положением человека в обществе, он укоренен в движении социальной психологии, в росте непосредственно экономического, а также политического, философского и нравственного интереса миллионов людей к тому, что происходит на производстве. В условиях раз-

витого социализма новую глубину приобретает понимание человеком того факта, что от производства зависит не только его личный быт, но и благополучие, сила всей страны, ее успехи в международной политике, упрочение дела мира во всем мире.

Повышение интереса к «производственной теме» связано и с тем, что кинематограф последовательнее, настойчивее, чем раньше, показывает на экране действительно современные, действительно жизненные конфликты и ситуации. Борьба партии против волюнтаристского произвола и субъективистских импровизаций в хозяйствовании оказала сильное влияние на творческие замыслы и поиски кинематографистов. Ушли в прошлое конфликты традиционно и плоско понимаемых новаторов и консерваторов, чья экранная борьба замыкалась в привычных сюжетных стереотипах, не затрагивая по-настоящему важнейших процессов и проблем реальной жизни. Пришли на экран характеры противоборства, размышления, порожденные как раз этими проблемами, этими процессами.

Исследуя экономические, социальные и моральные истоки «производственного поведения» людей, их действия и мотивы действий в соотнесенности с происходящими в жизни процессами, кинематограф заметно расширил возможности зрительского «переноса» проблем того или иного трудового коллектива и человека в коллективе за пределы изображаемой профессиональной среды. Расширились возможности социального и нравственного, интеллектуального и эмоционального приобщения зрителей самых различных профессий к изображаемым на экране конфликтам и ситуациям.

Весьма характерны в этом смысле «Человек на своем месте» В. Черных и А. Сахарова, «Самый жаркий месяц» Г. Бокарева и Ю. Карасика, «Здесь наш дом» В. Соколова, «День приема по личным вопросам» П. Попогребского и С. Шустера, «Старые стены» А. Гребнева и В. Трегубовича, «Премия» А. Гельмана и С. Микаэляна.

Существенную роль в экранном воплощении «производственной темы» играет документальная кинематография. Чтобы оценить значительность этой роли, достаточно вспомнить такие фильмы, как «Собственное мнение», «След души», «Шахтеры», «Открывая мир», «Труды и дни Терентия Мальцева», «Страна наша Тюмения», «Нарынский дневник», «20 дней жаркого лета», «Голодная степь», «Шаги истории», фильмы московских, ленинградских, украинских и свердловских кинематографистов о БАМе.

В фильмах на «производственную тему», в каждом по-своему, осмысливается тот неоспоримый факт, что в условиях научно-технической революции существенно изменяются взаимоотношения человека и дела, каким он занят. Наши современники чаще, чем раньше, показываются в обстоятельствах и положении, когда сложность дела превышает сегодняшние возможности человека; дело требует переобучения, накопления новых знаний, выработки новых способов мышления. К импульсам развития личности, какие создаются всей системой социально воспитательных воздействий общества, прибавляются усилившиеся внутренние импульсы к самосовершенствованию, стремление быть на уровне своего дела, а если можно, и выше этого уровня, чтобы не догонять, а вести его, обогащать его богатствами своей души.

В этом жизненном контексте особенно активно обсуждаются достоинства и недостатки начальника цеха Чешкова, директора текстильной фабрики Смирновой или начальника монтажного управления Батарцева, их подход к делу, к людям, далеко не всегда и не всеми воспринимаемый как некая бесспорность.

Фильм «Премия» выводит на экраны современного советского рабочего, который понимает, что научно-техническая революция касается не только инженеров, директоров заводов и начальников цехов. У бригадира Потапова нет традиционных противников в лице привычного консерватора или индиви-

дуалистически настроенного себялюбца, противопоставляющего себя коллективу. Глубоко ощущая свою личную ответственность за общее дело, Потапов ведет принципиальный спор с теми, для кого недостатки в организации производства давно уже стали привычкой, искажающей само понятие заботы о благополучии стройки, об интересах коллектива.

Успех таких фильмов, как «Премия», принципиально важен для нашего кино. Открывая новые пласты жизни, анализируя происходящие в ней процессы, такие фильмы расширяют возможности кинематографа в художественной разработке темы трудового творчества народа, в раскрытии истинной роли рабочего класса в обществе.

Обращаясь к современности, кинематограф стремится постигнуть развитие человеческих характеров в живой диалектике взаимодействий с развитием общества. Даже в тех случаях, когда экранное действие захватывает лишь короткий момент в жизни человека, не вмещающий заметных перемен в характере, авторы наших лучших фильмов всегда помнят предысторию своих героев, угадывая их завтрашний день, чтобы момент жизни предстал на экране как момент движения.

Развитие общества и человека включает в себя множество слагаемых, в том числе особенности и оттенки, связанные с традициями национальной жизни разных народов. Эти особенности и оттенки бывают неразличимыми, когда экран ограничивается этнографически внешним изображением национального быта. И они становятся существенным содержанием образа современника, когда искусство постигает внутренние перемены в человеческом характере, вызванные процессами сближения и взаимного обогащения социалистических наций. Только такое углубление в характер может дать художнику возможность реально показать, как старое, привычное сталкивается, подчас сложно переплетаясь, с социалистической новью, показать не только сегодняшние проявления, но и социальную биографию новых взглядов, навыков и привычек, открывающих коммунистическую перспективу развития личности.

Необыкновенно важно, что в героях экрана, во всяком случае в лучших фильмах, наиболее полно сопряженных с процессами развития общества, всячески акцентируются моменты социальной активности, действенности помыслов и чувств советского человека.

Определяя задачи нравственного воспитания, Л. И. Брежнев говорил на XXV съезде партии: «Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения».

Эти слова обращают нас к глубинной сути кинематографического исследования характера современника, являющегося главным героем советского экрана. В каждодневной практике народа социально активная позиция человека раскрывается как непременное условие расцвета его личности. Объективная логика общественного бытия такова, что человеку мало быть просвещенным, хотя просвещенность — всегда благо, мало быть гуманным и добрым, хотя доброта и гуманность — необходимое условие утверждения человеческого в человеке, надо быть еще и активным, идейно целеустремленным борцом, деятельным созидателем. Нужно уметь свою просвещенность, доброту, гуманность претворять в творческую жизнедеятельность.

Принципиально важные и подлинно новаторские достижения нашего кинематографа в художественной разработке современной темы, в раскрытии социальной активности современника не дают нам права не видеть недостатков, замалчивать нерешенные задачи на этом важнейшем направлении кинематографического творчества.

На экраны страны все еще в довольно большом количестве выходят безликие, серые фильмы, в которых самые прекрасные

замыслы утрачивают свою привлекательность, обедняемые шаблонным, поверхностным воплощением. Нас не может не беспокоить, скажем, такой факт, что даже на «Мосфильме», ведущей нашей студии, все еще возможны такие случаи, как запуск в производство слабого, драматургически не решенного сценария А. Безуглова «Когда дрожит земля», переданного к тому же молодому, пока еще недостаточно опытному режиссеру А. Косареву; поставленный по этому сценарию фильм возвращает нас к позавчерашним стереотипам «производственной темы», словно и не существует современного опыта в ее разработке.

К нашему большому сожалению, это далеко не единственный случай, когда наши современники, люди труда изображаются на экране поверхностно и безлико. Такие посвященные современности фильмы, как «Лавина», «Открытие», «Иван и Коломбина», «Смотреть в глаза», в силу своей серости, недостаточного профессионализма ничего не дают ни уму, ни сердцу зрителя. Более того, они только дискредитируют актуальные темы, которым посвящены.

●

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду дана высокая оценка правдивым, впечатляющим произведениям, посвященным подвигу советского народа в Великой Отечественной войне. «Вместе с героями романов, повестей, фильмов, спектаклей, — говорится в докладе, — участники войны как бы снова проходят по горячему снегу фронтовых дорог, еще и еще раз преклоняясь перед силой духа живых и мертвых своих соратников. А молодое поколение чудодейством искусства становится сопричастным к подвигу его отцов или тех совсем юных девчат, для которых тихие зори стали часом их бессмертия во имя свободы Родины. Таково подлинное искусство. Воссоздавая прошлое, оно воспитывает советского патриота, интернационалиста».

Панорама современных фильмов об Отечественной войне весьма разнообразна как в тематическом, так и в жанровом, стилевом отношении. В период между двумя нашими съездами была завершена работа над циклом «Освобождение», в котором коллективу Ю. Озерова удалось создать впечатляющую эпопею народного подвига, почти хроникально приближенную к событиям 1943—1945 гг. Большими победами нашего кино в раскрытии характеров советских воинов стали фильмы «А зори здесь тихие...» Б. Васильева и С. Ростоцкого и «Они сражались за Родину» С. Бондарчука по роману М. Шолохова. Патетика подвига естественно соединяется с элементами живого юмора в фильме Л. Быкова «В бой идут одни «старики». Партизанским походам и подвигам посвящены широкие по охвату событий фильмы Т. Левчука о Ковпаке и «Пламя» В. Четверикова. В фильме «Родины солдат» Ю. Чулюкина на первый план выводятся перипетии идейного и нравственного поединка генерала Карбышева с гитлеровцами и их лакеем, предателем Власовым. Впечатляюще показал одно из труднейших сражений, многое рассказал о людях войны, о героизме советских воинов «Горячий снег» Г. Егиазарова, снятый по роману Ю. Бондарева. Артистически тонкое соединение лирических и трагических мотивов в рассказе о мужестве группы девушек-саперов привлекает нас в фильме «О тех, кого помню и люблю» Н. Трощенко и А. Вехотко. Обаятельный образ рядового солдата создается в советско-болгарском фильме «Братушка» И. Добролюбова. Продолжается работа над «Блокадой», проникнутая стремлением многопланово показать подвиг Ленинграда. Можно было бы назвать и другие впечатляющие фильмы, посвященные великому подвигу народа в Отечественной войне: не убывающий интерес советских кинематографистов к этой волнующей теме рождает все новые замыслы и значительные работы.

Говоря о теме войны, следует вспомнить и о том, что наши документалисты сумели

дать новую жизнь кинодокументам военных лет, представив их в аналитически глубоких, поэтических выразительных лентах «Зима и весна сорок пятого», «Шел солдат», «Память навсегда», «Наследники победы», «Рядом с солдатом».

Лучшие фильмы о войне показывают нашу армию и народ в тяжкие дни иссушающих душу отступлений, не припудривая горькую правду событий, и в дни победных наступлений, воссоздавая историю великой победы. Экран дает современному зрителю возможность ощутить, понять внутреннюю суть победы через характеры победителей

Стареют ветераны войны. Многих из них уже нет среди нас. Но на экране продолжается их боевая молодость. И когда молодой человек наших дней начинает мечтать о подвиге, примерять себя — а сможет ли он, сумеет ли, он неизменно вспоминает героев экрана. Так было в дни 30-летия Победы, так будет и завтра. Так будет всегда!

●

В докладе товарища Брежнева на XXV съезде партии специально выделена тема морали, нравственных исканий. В решении этой темы, указывается в докладе, были свои издержки, но все-таки больше достижений: советская литература, искусство стремятся поддерживать лучшие качества человека — его принципиальность, честность, глубину чувства, исходя при этом из незыблемых принципов нашей коммунистической нравственности.

Значение темы морали, нравственных исканий вытекает из особенностей и закономерностей нынешнего этапа общественного развития. По мере продвижения советского общества к коммунизму повышенную социальную ценность приобретает формирование, развитие, обогащение таких убеждений, привычек и навыков, которые помогали бы утверждению коммунистических начал в отношении человека к труду, в поведении людей на производстве и дома, в их заботах друг о друге.

Сама природа нашего общества, многими нитями соединяющего частную и социально-трудовую жизнь человека, требует от искусства комплексного исследования проблем формирования коммунистической морали. Ведь наша жизнь так устроена, что политическое и трудовое воспитание оказывает постоянные и многогранные воздействия на воспитание нравственное; в свою очередь, нравственное развитие человека влияет на его идейный мир и творчески-трудовые проявления. Изъяны в любой из сфер жизнедеятельности и внутреннего мира человека неизбежно отзываются в других сферах.

Основываясь на этих реальностях, создатели фильмов «Любить человека» и «Дочки-матери» С. Герасимова, «Старший сын» В. Мельникова, «От зари до зари» Г. Егиазарова, «Когда наступает сентябрь» Э. Кеосаяна, «Любовь земная» Е. Матвеева, «Белый пароход» Б. Шамшиева, «Чужие письма» И. Авербаха, «Единственная» И. Хейфица внимательно исследуют современные трансформации, коммунистическое наполнение простых человеческих чувств в их столкновении с бездуховностью, душевной черствостью и равнодушием, эгоизмом и себялюбием.

Герои лучших советских фильмов на темы морали заняты практическими задачами строительства новой жизни в производственно-научном смысле этих слов. И одновременно они решают сложнейшие проблемы человеческих взаимоотношений в быту, в семье, в любви, в дружбе. Их многообразные искания и заботы не складываются механически и тем более не движутся на параллельных — они переплетаются, взаимопроникают.

В связи с темой морали хочется особо сказать о последней постановке безвременно ушедшего от нас Василия Макаровича Шукшина, чей поистине прекрасный труд в кино, к нашему всеобщему удовлетворению, недавно увенчан Ленинской премией.

Для Шукшина — художника и человека в высшей степени характерно нравственное,

совестливое отношение к искусству. Художник беспокойный, ищущий, он внимательно исследует реальности бытия. Шукшин утверждает человеческое в человеке не только прямыми ходами непосредственных воплощений, но и идя от обратного. Даже в опасных изломах своих судеб и искривлениях характеров герои Шукшина предъявляют высокий душевный счет и жизни, и самим себе. Егор Прокудин упрям и цепок в выползании из бездны, окружающие помогают ему вернуться к земле, к людям. Но позади — преступная жизнь, забытая, обреченная на горестное одиночество мать. За грехи, за проигранные годы приходится платить дорогой ценой, пусть она иному жалостливому зрителю покажется непомерной. От проблемы исправления преступника «Калина красная» ведет зрительскую мысль и чувство к проблемам ответственности человека за свою жизнь, имеющим отношение и к тем, кто живет вполне в ладах с законом. Поэтическая емкость, эмоциональная насыщенность фильма придают его нравственной идее большую воздействующую силу.

В фильме на моральную тему не только сценаристу и режиссеру, но и актеру приходится особенно много работать над тем, чтобы в ситуациях, кажущихся частными, найти общезначимое, увидеть характеры людей в их реальной многоплановости. Простое правдоподобие, обязательная в таких фильмах естественность, натуральность, подлинность давно уже стали привычными признаками современного актерского искусства, изначальными требованиями, какие актеру предъявляются. Расширяя свои границы, проникая в самые глубины жизни, кино и перед исполнителями ставит новые, более сложные задачи. На первый план выдвигаются сама личность, человеческая значимость и сущность проявляющегося на экране актера. Объектив не безразличен к тому, кто перед ним: он научился проникать по ту сторону грима, наклеек, костюмов. Все наиболее значительные работы последнего времени запоминаются прежде всего людьми, характерами, а не персонажами, созданными методами поверхностного лицедейства.

Л. Куравлев и Е. Леонов в «Афоне», Л. Зайцева в «Здравствуй и прощай», М. Глузский, М. Терехова, М. Неелова в «Монологе» судят своих героев, ни на минуту не увлекаясь игрой «отношения к образу». Авторы сценариев и постановщики фильмов дали им такую линию жизни в сюжете и экранном действии, которая позволяет быть восхищенными и гневными, добрыми и злыми, не впадая в назидание. Убеждающая сила образа рождается на пересечении наблюдений и анализа. Создатели фильмов не действуют по принципу: «понять — значит простить». Но они хорошо знают, что без понимания теряет силу суждение: оно может стать убеждающим, когда его воспринимает, переживает сам зритель, основываясь на жизненной логике и реальном содержании экранного действия. Постижение характера (драматургическое, режиссерское, актерское и зрительское) выдвигается на первый план в осуществлении кинематографом того «поэтического правосудия», которое определяет нравственный пафос искусства.

Тема морали, нравственных исканий разрабатывается советским кинематографом на самых разных стилевых направлениях.

Постановщик «Романса о влюбленных» А. Кончаловский, взявшийся за реализацию сложного, интересного сценария Е. Григорьева, решительно, даже запальчиво отвергает повторение стереотипов бытовой достоверности и документальной строгости игрового фильма. В поисках экранных построений, которые могут прийтись по душе современному молодому зрителю, он заостряет режиссерский образ фильма, форсирует поиски образности.

«Романс о влюбленных» привлекает и своей внутренней драматургией — включением любовной истории в реальные контексты социальной жизни: подчеркнуто современный молодой человек со всеми присущими

такого рода людям чертами и замашками становится выразителем идеи советского патриотизма, естественным носителем духовных и нравственных ценностей нашего общества.

Во всех лучших фильмах на моральную тему нравственные коллизии раскрываются в контексте окружающей их, влияющей на их движение многосложной жизни, в реальных связях с процессами социального и духовного развития общества. Эти связи придают изображаемым коллизиям дополнительную глубину, освещают их дополнительным светом. Когда же они по тем или иным причинам ослабляются, искусство несет неизбежные потери. И тут уж не суть важны причины ослабления связей: простое неумение их воплотить или художнический расчет, основанный на ложных предпосылках.

Не потому мы критиковали автора «Осени» Андрея Смирнова, что он посвятил свой фильм любви двух уже не очень молодых людей, когда-то разошедшихся и теперь вернувшихся друг к другу. Мы критиковали «Осень» за то, что через любовь героев зритель мало узнает о них самих, как о личностях, как о наших современниках. Отказавшись от масштабов и широты «Белорусского вокзала», А. Смирнов, очевидно, хотел выиграть режиссерский бой на суженном плацдарме. Но выиграть его можно было только за счет глубины в исследовании чувств, в исследовании характеров. Глубины автору фильма не хватило, что снизило, не могло не снизить меру искусства и меру правды: в фильме возникли элементы искусственности.

В противоположность «Осени» в фильме «Семья Ивановых» Ю. Нагибина и А. Салтыкова, казалось бы, есть все — быт и политика, труд и отдых, любовь и ревность, спортивные боления и зарубежные поездки. Фильм претендует на то, чтобы стать некоей энциклопедией рабочей жизни. Однако он оказался художественно несостоятельным, легковесным, чтобы не сказать легкомысленным, во всех своих мотивах. Его авторы постоянно заботятся о том, чтобы создавать сюжетные ситуации, которые дали бы возможность Иванову-старшему высказать очередное поучение. Иллюстративность, назидательность фильма реализуются в конструкциях, подчиненных авторскому соображению, вступающему в явное противоборство с правдой жизни.

Уроки такого рода просчетов и слабостей, равно как и опыт побед, должны быть нами осмыслены с учетом того, что тема морали, нравственных исканий и завтра будет привлекать многих кинематографистов.

●

В отчетный период большое место в нашем кино заняла важная и благородная тема борьбы за мир, за освобождение народов, интернациональной солидарности в этой борьбе.

На позапрошлом международном кинофестивале в Москве советскую кинематографию представлял фильм В. Жалакявичуса и В. Ежова «Это сладкое слово — свобода!», воспевающий мужество революционной работы, терпение и упорство истинных революционеров в противовес мелкобуржуазной революционности с характерными для нее истерическими крайностями, авантюризмом и постоянной склонностью к самым различным колебаниям.

Высокогуманный фильм С. Колосова «Помни имя свое» рассказывает о стойкости патриотов Советского Союза и Польши в борьбе с фашизмом, о нынешней дружбе народов-братьев.

Одесские кинематографисты создали впечатляющий фильм «До последней минуты» (сценарий В. Беляева, постановка В. Исакова), посвященный мужественному писателю Ярославу Галану, который своими боевыми публицистическими выступлениями активно участвовал в идеологической борьбе на международной арене, выступал непримиримым борцом против буржуазного национализма.

В фильме «Доверие», рассказывающем историю решения вопроса о предоставлении независимости Финляндии, сделана интересная попытка показать идейную борьбу вокруг этого решения, показать Ленина-мыслителя и революционера, диалектически соединяющего проблемы революционной тактики и стратегии.

Выдающимся вкладом в развитие образной публицистики стали волнующие фильмы Р. Кармена о коммунистах Латинской Америки, об освободительной борьбе народов пылающего континента. Опыт, накопленный Карменом на его боевом пути кинопублициста, как бы сконцентрировался в этих фильмах, отмеченных не только информационным богатством, но и поэтической выразительностью, эмоциональным напряжением.

Важное место в новейшей истории кинопублицистики заняли имевшие большой общественный резонанс фильмы «На переднем крае мира» А. Колошина, «Ночь над Китаем» и «Осторожно, маоизм» А. Медведкина, «Чужого горя не бывает» К. Симонова и М. Бабак.

В современных условиях невозможно говорить о социальной роли кино, его месте в духовной жизни общества, не думая о телевидении. Чтобы эта самоочевидность приобрела дополнительную убеждающую силу, надо вспомнить на нашем съезде, что в стране работает 131 телевизионная студия, имеется 60 миллионов телевизоров. Благодаря росту количества транслирующих передатчиков и системе связи «Орбита» три четверти населения страны получили возможность принимать союзные и местные телепрограммы, смотреть показываемые по телевидению фильмы, в том числе и фильмы прошлых десятилетий, снова вернувшиеся к зрителю благодаря телевидению.

Социальное значение телевизионной кинематографии и показа собственно кинематографических фильмов по телевидению определяется, как всякому понятно, прежде всего тем обстоятельством, что зрительская аудитория фильмов, включаемых в телепрограммы, давно уже в несколько раз превысила зрительские аудитории, собираемые кинотеатрами.

Особое место в телевизионном кинопроизводстве занимают многосерийные игровые фильмы. Еще не так давно успешный показ фильма «Вызываем огонь на себя» возвестил начало так называемых сериалов. А после этого появились «Операция «Трест», «Адъютант его превосходительства», «Семнадцать мгновений весны», «Как закалялась сталь», «Тени исчезают в полдень» и другие фильмы, почти всегда собирающие огромные зрительские аудитории — до 100 миллионов зрителей в один вечер.

Растет производство односерийных и двухсерийных фильмов, в создании которых участвуют сценаристы и режиссеры, выросшие в кинематографии. Вспомним, помимо уже упомянутых, такие фильмы, как «Был месяц май», «Секретарь парткома», «Перевод с английского», «Бумбараш», «Авария».

Размышляя о проблемах большого и малого экрана, мы должны постоянно думать о зрительской аудитории киноискусства — не только о количестве зрителей, хотя и оно имеет для нас огромное значение, но и о качественном результате встречи фильма со зрителем — о том урожае мыслей и чувств, какой фильм собирает.

Зритель обычно не расчленяет полученное им удовольствие раздельным анализом его источников, ограничиваясь чаще всего лишь дифференцированной оценкой актеров. Однако в его отношении к фильму неизбежно, хотя порой и неосознанно, соединяются оценка информационной содержательности фильма, переживание сюжета и действия, восприятие системы образов, выражающих концепцию автора.

Парадоксальность положения состоит в том, что многие зрители, ищущие в кино *развлечений, разочаровываются в фильме,* если фильм только развлекает. Оказывается, им нужно, чтобы фильм не упрощал, не укорачивал дорогу к развлечению, а хоть

немножко, да усложнял и удлинял ее. Чтобы искусство развлекать дополнялось и обогащалось наблюдением и размышлением. Не случаен активнейший интерес зрителей к таким тонким, обаятельным и далеко не простым по своему художественному строю комедиям, как «Чудаки», «Первая ласточка», «Мелодии Верийского квартала», «Ирония судьбы». Комедии же типа «А вы любили когда-нибудь?» не выдерживают проверки на зрителе не только потому, что плохо сделаны. Они пустопорожние.

Не осознанные зрителем потребности — тоже потребности. Они реальны, хотя и не сформулированы. И это обязывает кинематограф быть универсальным, настойчивым в реализации своего познавательного и эстетического, интеллектуального и эмоционального потенциала. Кинематограф обязан быть носителем мысли и воспитателем чувств, пропагандистом строгого вкуса, открывателем красоты жизни.

Решению этих задач может и должна помочь наша более энергичная борьба за эстетическое богатство и разнообразие киноискусства. Современному кинематографу нужны психологическая драма и лирическая комедия, политический памфлет и мелодрама, научно-фантастический фильм и трагедия, спортивный фильм, биографический фильм из пока еще не существующей во всех своих параметрах, но очень нужной экранной «Жизни замечательных людей». Современному кинематографу нужны и экранизация прозы, поэзии, театральной драматургии в самом широком жанровом и стилевом диапазоне.

●

Существенную роль в дальнейшем умножении эстетического богатства нашего кино, усилении его роли в жизни общества призван сыграть детский фильм. Мы можем с полным основанием сказать, что за последние годы была проведена весьма значительная работа по развитию кинематографии для детей. Увеличился выпуск детских фильмов. Лучшие из них поставлены, сняты, сыграны на достаточно высоком художественном уровне. В них не ощущается снисходительного отношения к маленькому зрителю, делающего некоторые фильмы этакими умилительными картинками, лишенными подлинного жизненного смысла. Тема становления личности маленького гражданина Советской страны, с детства живущего в орбите больших свершений, в атмосфере гуманного отношения к человеку и понимания личной ответственности каждого за все происходящее в мире, нашла в ряде картин свое убедительное воплощение.

Внимание к внутреннему миру детей и подростков и социальный аспект этого внимания многосторонне проявляется, в частности, в таких фильмах, как «Внимание, черепаха!» Р. Быкова, «Москва — Кассиопея» и «Отроки во вселенной» Р. Викторова, «Точка, точка, запятая...» А. Митты, «Кыш и Двапортфеля» Э. Гаврилова, в удостоенном Государственной премии СССР фильме «Чудак из 5 «б» ветерана детского кино И. Фрэза.

С особой остротой стоит сейчас перед нашей кинематографией проблема фильма, обращенного к юношеству. Необыкновенно важно, чтобы на экране чаще появлялись фильмы, покоряющие мысль и сердце юности своей правдой, идейной страстностью, кинематографической интересностью. Чтобы фильмы эти давали примеры и уроки жизни в живом, увлекающем экранном действии без скучного назидания и плоской дидактики. Надо всегда помнить, что самым юношеским фильмом в свое время оказался, да и сейчас таковым остается неувядаемый «Чапаев».

За последнее время на экране страны вышли такие интересные картины, как «Сто дней после детства» С. Соловьева, «Последняя встреча» А. Бунеева, «И тогда я сказал нет» П. Арсенова, «Когда зацвел миндаль» Л. Гогоберидзе, «Не болит голова у дятла» Д. Асановой... Опыт этих и других юношеских фильмов должен быть проана-

лизирован и осмыслен для того, чтобы увереннее, точнее идти вперед в работе над фильмами, адресованными непосредственно нашему юному современнику.

Как известно, вопросы развития кино для детей и юношества получили свое прямое отражение в директивах XXV съезда КПСС по десятой пятилетке. И это не случайно: ведь речь идет о более активном и действенном использовании кино в многосложной работе партии, комсомола, школы, всего общества по воспитанию юношества, которое завтра возьмет в свои руки и продолжит великое дело своих отцов и дедов — дело революции, дело коммунистического созидания. В нашей среде речь должна идти о том, чтобы чаще переключать опытных мастеров на детскую и юношескую тематику, настойчивее готовить молодые кадры талантливых мастеров, специализирующихся на этой тематике, энергичнее бороться с серятиной и браком, который замусоривает неокрепшие юные души, более щедро поощрять талантливую работу талантливых людей, отдающих свое время и вдохновение кинематографу для детей и юношества.

●

Важное место в нашем общем кинематографическом хозяйстве занимает научно-популярное кино. Научно-технический прогресс принес в научное кино не только новое содержание, но и оказал существенное влияние на развитие популяризаторской мысли, на эволюцию внутренней структуры кинопроизведений, вызвал появление новых тем и новых форм кинематографической выразительности.

Чаще стали появляться фильмы-размышления и фильмы-исследования, привлекающие зрителя к соучастию в движении научной мысли. Достаточно вспомнить хотя бы «Язык животных» и «Думают ли животные», «Компьютер и загадка Леонардо», «Я и другие», некоторые другие работы «Киевнаучфильма», студии, которая в свое время заняла ведущее место в развитии новых направлений научно-популярного кино и которая сейчас, к большому нашему сожалению, утрачивает свои былые традиции дружного, подлинно творческого коллектива.

Можно было бы назвать здесь и некоторые работы «Центрнаучфильма» и «Леннаучфильма»: «Что такое теория относительности», «Этот правый, левый мир», «Служу моему Отечеству», «Земля только одна».

И все же хороших фильмов, посвященных главным темам и проблемам научно-технической революции, у нас недостаточно. Фильмы эти зачастую теряются в потоке кинокартин на случайные, малозначительные темы, реализуемые к тому же в духе бесстрастного просветительства.

Мастерам научного кино предстоит большая и сложная работа по перестройке кинематографии в духе требований времени, по созданию фильмов, которые помогали бы не только росту эрудиции и ориентации мысли, прививали умение самостоятельно пополнять знания, ориентироваться в стремительно расширяющемся потоке научной информации.

Многие из присутствующих в этом зале помнят, как на нашем предыдущем съезде выступавшему Федору Савельевичу Хитруку председательствовавший Семен Виссарионович Долидзе бросил реплику: пора начать говорить о грузинской мультипликации. Сегодня с удовлетворением можно сказать, что мультипликационная кинематография, достигшая в последние годы значительных успехов, сделалась поистине многонациональной. Сегодня можно всерьез говорить не только о московской и грузинской, но и о казахской, эстонской, молдавской мультипликации, как о явлениях искусства, по праву делающихся достоянием всесоюзного зрителя. Конечно, у этого вида кинематографии, пользующегося любовью и маленьких, и больших зрителей, есть и свои нерешенные проблемы, и творческие, и производственные. В частности, по-прежнему нуждается в улучшении производственно-техническая база

мультипликации, по-прежнему остро стоит вопрос с подготовкой художников-мультипликаторов, особенно для республиканских киностудий.

●

Дальнейшее развитие искусства на всех направлениях кинематографического творчества требует повышения идейно-эстетических критериев при запуске сценариев в производство и при выходе фильма на экран, усиления взыскательности в творческой среде.

Трезво подходя к делу, мы понимаем, что кинорепертуар не может состоять из одних только шедевров. Однако и мириться с появлением серых, безликих, ничего не говорящих ни уму, ни сердцу фильмов мы также не имеем права. Существует грань, разделяющая искусство и ремесленническую поделку, и наши фильмы должны быть по эту сторону разделительной линии. Иными словами, мы должны иметь в виду повышение среднего уровня нашей кинематографической продукции.

Большие резервы и дополнительные возможности повышения уровня советского киноискусства заключены в подлинно творческой организации сотрудничества главных авторов фильма — сценариста и режиссера. Работа Чингиза Айтматова с Толомушем Океевым и Болотом Шамшиевым, Евгения Габриловича с Юлием Райзманом и Глебом Панфиловым, Реваза Габриадзе с Георгием Данелия, Сулико Жгенти с Резо Чхеидзе, Эмиля Брагинского с Эльдаром Рязановым (этот список можно было бы продолжать) предметно показывает, что важнейшей предпосылкой высокого качества фильмов является удачное сочетание, умное соединение творческой личности автора и творческой личности режиссера.

Известно, что многие одаренные режиссеры стремятся к сочинению собственных сценариев. Тут сказывается и недостаток интересной сценарной литературы, и желание полнее «самовыразиться» в фильме. А тем временем некоторые интереснейшие произведения по-настоящему талантливых авторов попадают в руки режиссеров, эстетически «несовместимых» с данным автором, а то и просто слабых.

Решение проблемы взаимоотношений двух главных авторов фильма — не в продолжении набивших оскомину перепалок и споров о том, кто главнее. Для решения проблемы нужно, не ослабляя, а поднимая значение профессии режиссера, решительно повысить роль и престиж сценариста, защищать его авторские права не в юридическом только смысле, но и в смысле эстетическом от бездумных или неумелых переиначиваний.

Бывают случаи, когда такая защита затруднена: столкнулись два своеобразных и больших художника и даже при самых добрых намерениях каждому из них трудно приспосабливать свой талант, свои пристрастия к другому соавтору фильма. Путь к решению этой проблемы, кажущейся неразрешимой, только один: точное, продуманное, основанное на понимании особенностей таланта соединение сценариста и режиссера. В практических поисках таких соединений наряду с руководством студии, редакционных коллегий большая роль должна принадлежать и нашему творческому союзу, его комиссиям, секциям, объединенным бюро на студиях. Ведь рекомендации, основанные на глубоком и точном понимании возможностей и особенностей художника, могут действенно помочь такой организации дела, при которой сценарист и режиссер «находят» друг друга в рамках обогащающего их обоих подлинно творческого содружества.

Было бы наивностью предполагать, что успех предприятия целиком и полностью зависит только от этого, от дуэта автор — режиссер. В условиях сложного кинематографического производства очень многое зависит от того, как складывается коллектив съемочной группы, являются ли единомышленниками режиссер и оператор, оператор

и художник, да и все остальные участники творческого процесса. Пудовкин, Натан Зархи и Головня; Козинцев, Трауберг, Москвин; Эйзенштейн, Тиссэ, Шпинель, Черкасов — знаменитые содружества, которым мы обязаны великими фильмами. И в недавние годы мы были свидетелями плодотворности творческого единомыслия Бондарчука с Богдановым и Мясниковым, Таланкина с Маргаритой Пилихиной, Данелия и Тарковского с Юсовым, Михалкова-Кончаловского с Пааташвили. Можно было бы продолжить этот список, но уже и названный со всей очевидностью подтверждает, что крупное произведение создается в обстановке единомыслия, единодушия и взаимообогащения талантов. Первейшей задачей нашего союза и является создание во всем нашем кинематографе творческой атмосферы, климата наибольшего благоприятствования, предполагающего принципиальность и требовательность, доброжелательность и поддержку, взаимное обогащение, то есть такой обстановки, в которой рождается истинное искусство.

Развитие всех видов и направлений кинематографа самым тесным образом связано с кинокритикой. Кинокритика призвана быть аккумулятором творческого опыта, требовательным аналитиком, последовательным борцом за идейную чистоту и эстетическое совершенствование киноискусства. Кинокритике принадлежит большая роль в утверждении высоких идейных и эстетических критериев в борьбе за качество и уровень искусства.

С чувством волнения и благодарности слушали мы слова Л. И. Брежнева на XXV съезде партии: «Настоящий талант встречается редко. Талантливое произведение литературы или искусства — это национальное достояние».

Забота о таланте для нас с вами — это прежде всего забота о том, чтобы умножалось число талантливых произведений, становящихся национальным достоянием, чтобы такого рода произведения активнее поддерживались, пропагандировались ради повышения их социальных воздействий. Но забота о таланте — это и забота о том, чтобы уберегать его от дурных влияний, идейных, нравственных и эстетических. Чтобы критическое слово было принципиальным, совестливым, правдивым.

За последнее время заметно повысились активность и уровень обсуждения фильмов в организациях Союза.

Подробно обсуждались на специальных творческих конференциях дебюты молодых режиссеров, военно-патриотические фильмы, работы документалистов, мультипликаторов и мастеров научно-популярного кино. Московская секция критики ввела в обиход регулярное — раз в месяц — обсуждение фильмов текущего репертуара.

Значительную работу в этом направлении проводит и секретариат. В период между двумя съездами мы обсудили кинопрограммы 14 республик, привозимые для показа в Центральном доме кино. Активно прошли обсуждения ряда новых комедий московских кинематографистов, фильмов режиссеров-дебютантов студии имени Горького. Серьезный, взыскательный разговор о новых фильмах шел на выездных заседаниях Секретариата, обсуждавших работу Украинской, Грузинской и Ленинградской организации Союза по выполнению постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Особо следует отметить обсуждение на совместном заседании Коллегии Госкино СССР и Секретариата Правления Союза фильмов «Самый жаркий месяц», «Романс о влюбленных», «Зеркало», «Осень». Характерно, что на этом обсуждении не было разговоров по принципу: два пишем, три в уме — критика была открытой, принципиальной, аналитически обоснованной.

Участники этого и других упомянутых здесь обсуждений очень часто поднимались от оценки отдельных фильмов и образов к

анализу проблем, рассматривали обсуждавшиеся фильмы в контексте развития жизни, в контексте кинематографического процесса. Эти особенности творческих дискуссий нам надо всячески культивировать, чтобы деятельность организаций союза активнее способствовала творческому поиску, утверждению в кинематографической среде высоких идейно-эстетических критериев, повышению взаимной заинтересованности кинематографистов в делах друг друга.

Почти все сказанное может быть отнесено и к рецензированию фильмов на страницах печати. За последнее время несколько активизировались выступления печати по вопросам киноискусства. Наиболее значительные фильмы, как правило, получают отклик на страницах журналов «Искусство кино», «Советский экран», газет «Правда», «Литературная газета», «Советская культура».

В этом перечне я не случайно пропустил некоторые весьма уважаемые центральные газеты. Пропустил потому, что они, к большому нашему сожалению, мало печатают материалов о кино, не поддерживают по-настоящему картины, имеющие серьезное социальное и эстетическое значение, не ведут достаточно активной борьбы против серости и брака, засоряющих кинорепертуар, против фактов снижения профессионализма режиссеров, сценаристов, операторов, актеров, художников в работе над фильмом. А такого рода факты, увы, многочисленны.

Сказанное относится и к местной прессе.

Я хотел бы с трибуны этого съезда и от имени съезда обратиться к редакциям газет — центральных, республиканских, краевых, областных — с просьбой, чтобы они больше места отдавали рецензиям на новые фильмы, письмам зрителей, статьям о проблемах кино с полным учетом роли «важнейшего из искусств» в духовной жизни общества. Этого требуют интересы идеологической работы, дальнейшего повышения уровня киноискусства, его социальной действенности. Этого требует постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике».

●

При всем при том, что культурный уровень зрительских масс вырос, усложнились требования зрителей к фильму, и сейчас сохраняет свою актуальность и остроту проблема эстетического воспитания зрителей.

Встречи зрителя с искусством неизбежно обедняются, когда зритель воспринимает фильм только на уровне сюжета, не умея почувствовать, оценить особенности его внутренней драматургии, режиссерского образа, актерского исполнительства. В таких случаях искусство несет неизбежные потери, ибо масштаб и значение фильма определяются прежде всего урожаем мыслей и чувств, какой собирает фильм в зрительских аудиториях.

Тут нельзя уповать только на врожденную тягу к прекрасному, на врожденное чувство красоты. Способность к эстетическому восприятию искусства во всем его богатстве надо воспитывать с детства.

В программы средней школы входит литература, она изучается достаточно широко, и это прекрасно. Однако при организации обучения и воспитания детей нельзя не учитывать теперешнего перераспределения времени детей между книгой и зрелищами — кинематографическими и телевизионными. Достойно сожаления, что школа не дает детям почти никакого, даже самого элементарного представления о природе кино и тех телевизионных зрелищ, которые организованы по законам киноискусства.

Чтобы дать толчок переменам в этой области, мы создали в нашем Союзе общественный совет по преподаванию основ киноискусства в средней школе и гуманитарных вузах. Этот совет проделал серьезную работу по созданию специальных программ как для вузов, так и для школ. Школьные программы уже утверждены Министерством про-

свещения. По ним в ряде школ ведется преподавание основ киноискусства, правда, пока что экспериментально и факультативно. Совет организует обмен опытом преподавания. Всю эту необыкновенно важную работу надо продолжать, расширять и углублять.

Большую роль в материальном и организационном обеспечении дальнейшего развития в области кинотеории и кинокритики призван сыграть Научно-исследовательский институт теории и истории кино Госкино СССР.

Надо сказать, что с первых же месяцев его существования у нас установились с институтом хорошие творческие связи. Нашими общими усилиями были подготовлены и проведены научная конференция «Экран и идеологическая борьба» и теоретический семинар по проблемам современного развития киноискусства социалистического реализма.

Институт выпускает информационный бюллетень, в котором собираются материалы по мировому кино, участвует в проведении фестивальных дискуссий. Ведется кропотливая и серьезная работа по подготовке к изданию собраний сочинений классиков советской кинематографии. Готовится сборник о проблемах современного советского кино.

При всей важности этих ценных инициатив и начинаний они, как всякому понятно, не могут ограничить круг обязанностей института, определяющих его профиль. Сейчас, когда период формирования нового научного организма уже позади, молодость кончается, институт, очевидно, должен будет сделать более решительный упор на капитальные исследования, научные монографии, создаваемые как отдельными учеными, так и группами ученых. Советские кинематографисты ждут от своего головного научного учреждения таких книг, которые воплотили бы в себе возможности и преимущества нашего киноведения, связанные с его марксистско-ленинской методологией и научной оснащенностью, основанные на глубоком исследовании опыта советского кино, на анализе мирового кинематографического процесса. Нуждаются в расширении информационная работа института, его деятельность в области социологического изучения киноаудитории, происходящих в ней перемен.

Институт призван также быть координатором научной работы, ведущейся в Ленинграде, Киеве, Минске, Тбилиси и других центрах нашей кинематографии.

Дальнейшее развитие киноведения и кинокритики требует коренных улучшений издательского дела в этой области. Мы отдаем должное редакции кинолитературы издательства «Искусство» — она свое дело делает умело и добросовестно. Но она мала по объему работы и штатам — ее масштаб не отвечает месту кино среди других искусств, роли кино в духовной жизни общества. Несколько десятков популярных брошюр ежегодно издает Бюро пропаганды советского киноискусства. И это практически все. Надо ли говорить, как это мало?

Очевидно, пришло время поставить перед Госкомиздатом вопрос о расширении издания кинолитературы, а в перспективе — и о создании специального издательства.

●

Особое значение в работе всех творческих коллективов кинематографии и кинокритики мы придаем выдвижению и воспитанию молодых кадров.

Сказать, что молодежь — наше будущее, от нее зависит завтрашний день нашей кинематографии, значит, вроде бы в тысячный раз повторить общее место. Но приходится снова и снова повторять эту самоочевидную истину. Ведь во многих звеньях нашего сложного кинематографического хозяйства работе с творческой молодежью все еще не хватает необходимой систематичности и действенности.

Всесоюзная комиссия по работе с молодыми многое делает для выполнения своей

программы, но ее деятельности не хватает настоящей «всесоюзности». Если на Украине за последнее время чаще стали проводиться семинары для молодежи, смотры фильмов молодых; если Ленинградская организация Союза весьма плодотворно занимается проблемами роста молодой режиссуры; если в Грузии многое делается для того, чтобы активнее работали молодые сценаристы и готовились национальные кадры ведущих творческих специальностей, то во многих республиках выдвижение и воспитание молодежи явно отстает от требований времени. Комиссии надо активнее заниматься работой с молодежью во всех центрах многонациональной советской кинематографии.

Недостатки в работе комиссии не могут перечеркнуть всю ту большую работу, которую она ведет. Вот уже три года в Москве действуют объединения молодых драматургов и критиков. По сценариям участников первого из них поставлено 16 фильмов, в том числе такие заметные, как «Каждый день доктора Калинниковой», «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», «Мужчины».

Создан постоянно действующий семинар молодых сценаристов и режиссеров научного кино. Работает общемосковский семинар молодых кинематографистов по проблемам идеологической борьбы на мировом экране и современного развития советского киноискусства. Часть ежегодно проводимых нами в Болшеве и Репине всесоюзных семинаров по профессиям отдана молодым. В практику работы Союза вошли творческие конференции по дебютам.

Установлены тесные связи комиссии с комсомольскими организациями — многие мероприятия мы проводим совместно с ЦК ВЛКСМ. Одним из крупных мероприятий нашего Союза после второго съезда было проведенное совместно с ЦК ВЛКСМ и Госкино СССР Всесоюзное совещание-семинар молодых кинематографистов, в котором приняли участие свыше 220 молодых кинодраматургов, режиссеров, актеров, операторов. На совещании-семинаре были рассмотрены не только проблемные вопросы, волнующие молодежь, но и обсуждались фильмы-дебюты.

Совещание помогло активизировать работу с молодыми. Однако проблемы идейного и профессионального воспитания творческой молодежи и сейчас сохраняют всю свою остроту. Ведь это же факт, что большая социальная тема все еще не стала в творчестве молодых режиссеров по-настоящему ведущей.

Да и студии часто «спускают» молодым безликие, малоинтересные сценарии — из тех, что не привлекли опытных мастеров. Естественное стремление молодых как-то доказать свою творческую самостоятельность, не опирающееся на свежесть и значительность сценарного материала, нередко ограничивается поисками формальных решений, приобретающих порой чрезмерную изощренность и усложненность, не обоснованные внутренней драматургией и режиссерской мыслью фильма.

Забота о молодых мастерах не кончается, не может кончиться успешной премьерой их первого или второго самостоятельного фильма. Практика знает немало случаев «обратного хода»: не от слабого первого к сильному второму или третьему фильму, а от первоначального успеха к поражениям или полупоражениям в последующих работах.

Сильно заявивший себя фильмом «Три дня Виктора Чернышова» Марк Осепьян вот уж несколько лет не находит себя в новой интересной работе. Коллектив студии им. Горького и, в частности, объединенное бюро нашего Союза на студии не позаботились о том, чтобы неудача с постановкой «Иванова катера» не помешала одаренному режиссеру работать с необходимой интенсивностью и плодотворностью.

В фильме «Последняя ночь детства», поставленном по сценарию М. Ибрагимбекова, многообещающе раскрылся режиссерский

дар Арифа Бабаева: критика справедливо отмечала знание и тонкое ощущение материала, раскованность манеры, достоверность и теплоту экранного образа жизни. В фильме «День прошел» Бабаев предстает как режиссер-лирик. И вот следующая работа — «Твой первый час». Сценарий Р. Фаталиева требовал от постановщика иных, пока непривычных для Бабаева масштабов, требовал приближения к монументальному искусству, к кинофреске, охватывающей движение времени. Здесь уже «не сработала» тонкая, подчас ажурная подача житейских историй, характерная для прежних фильмов Бабаева. Режиссер не сумел творчески перестроиться, а материал сценария не поддавался режиссеру, работавшему в прежней манере. Начался спад. Спад тем более огорчительный, что речь-то идет о полном сил и сравнительно молодом режиссере.

Забота о молодом таланте включает в себя много слагаемых. Это и поиски сценариев, отвечающих склонностям, художественному складу режиссера. Это и умелая помощь режиссеру в перестройке на непривычный для него материал, если обращение к такому материалу обогатит режиссера, способного работать в широком тематическом и стилевом диапазоне. Это и взыскательность в оценке новых работ, не оставляющих места для художественного самообмана и ложных, опасных самоутешений.

Большую роль в нашей работе по идейно-творческому воспитанию молодежи должно сыграть Второе всесоюзное совещание молодых кинематографистов, которое намечено на октябрь текущего года. Мы обязаны его хорошо подготовить и провести на уровне требований времени, на уровне задач, которые выдвигает перед нами XXV съезд партии.

●

На двух предыдущих съездах нашего союза во многих выступлениях прозвучала большая тревога по поводу технического отставания фильмопроизводства. Особенно остро ставился вопрос о плохом качестве кинопленок и об отсутствии хороших киносъемочных аппаратов.

За прошедшие пять лет Госкино СССР и республиканские кинокомитеты уделяли серьезное внимание строительству киностудий и кинотеатров, немалые усилия были направлены на развитие кинокопировальной промышленности и в первую очередь на расширение объема печати цветных фильмокопий. На крупнейших киностудиях страны ведутся большие работы по реконструкции основных производственных цехов. В первую очередь следует отметить техническое перевооружение и строительство на киностудии «Мосфильм», создание новых цехов обработки пленки на «Ленфильме» и «Центрнаучфильме».

Однако, отмечая эти положительные сдвиги, нужно со всей прямотой сказать, что Министерство химической промышленности и наши машиностроители не выполнили своих обещаний и постановлений правительства относительно обеспечения советской кинематографии современными цветными кинопленками и оборудованием. Киностудии, кинокопировальные фабрики по-прежнему испытывают огромные трудности при съемке и размножении кинофильмов.

Качество советских цветных кинопленок существенно не улучшилось. Наше отставание в этой области тем более нетерпимо, что во всем мире идет интенсивная разработка новых, все более совершенных сортов кинопленки и магнитных лент.

С трибуны съезда я обязан со всей ответственностью заявить, что наше техническое отставание создает серьезные опасности для творческой практики, лишает художников многих современных выразительных средств, нередко закрывает нашим фильмам доступ на зарубежные экраны.

●

Гражданская и творческая активность со-

ветских художников неотделима от народа, которому служит наше искусство, от неразрывных связей с трудовыми коллективами, с нашим многомиллионным зрителем, проявляющим, как известно, исключительный интерес к кино. В содружестве искусства и труда есть глубокая взаимная заинтересованность. Если кинематографисты своим общением с народом выполняют важную общественную функцию — способствуют духовному обогащению народа, его эстетическому воспитанию, то и сами художники получают от этих связей сторицей — они сталкиваются с самой жизнью, с прообразами своих героев. Эти связи помогают им лучше понять и оценить великие свершения нашего времени.

Союз немало сделал для укрепления этих связей. Прочно вошли в нашу жизнь фестивали советского кино с участием создателей фильмов. Маршруты кинофестивалей пролегли по всем главным направлениям трудового фронта нашей страны. Кинематографисты были желанными гостями крупнейших строек пятилетки: КамАЗа, нефтяников и химиков Тюмени, металлургов Урала, шахтеров Донбасса, сельских тружеников Казахстана и Алтая, Кубани и Дона, многих других промышленных и сельскохозяйственных центров страны. В прошедшее пятилетие прошло свыше 70 фестивалей, на которых присутствовали сотни тысяч зрителей.

Большое место в каждодневной работе союза занимают его международные связи. Сейчас в связи с процессами материализации разрядки их развитие и углубление приобретает новое значение. Как вы знаете, недавно мы провели специальный пленум Правления, посвященный этому вопросу. На пленуме подчеркивалось, что за последние годы наши контакты выросли по объему в 7—8 раз.

Вполне понятно, что главное место в международной работе Союза кинематографистов занимали и впредь будут занимать творческие связи и сотрудничество с братскими творческими союзами социалистических стран. Мы регулярно встречаемся для выработки и координации планов сотрудничества, проводим двусторонние и многосторонние встречи, конференции, симпозиумы, взаимные показы фильмов, которые позволяют обсуждать актуальные проблемы мирового кинематографического процесса и развития социалистического киноискусства, обмениваться опытом, учиться друг у друга, помогать друг другу в равноправном партнерстве.

В период между двумя нашими съездами, особенно в рамках и после недавнего IX Московского международного кинофестиваля, заметно активизировались наши связи с кинематографиями развивающихся стран, чему мы придаем большое значение. Заключен договор о сотрудничестве между СК СССР и Африканской федерации кинематографистов. Расширены рамки Ташкентского фестиваля. В нем теперь участвуют не только страны Азии и Африки, но и Латинской Америки.

Союз кинематографистов и до исторической встречи в Хельсинки многое делал и сейчас продолжает свои усилия по развитию связей и сотрудничества с прогрессивными кинематографистами капиталистических стран и их объединениями.

Реалистически подходя к делу, мы должны, однако, понимать, что тут нас ждут немалые трудности. Разрядка создает благоприятные возможности для широкого распространения идей социализма, в том числе и для кинообмена, для расширения показа советских фильмов в капиталистических странах. Вместе с тем следует иметь в виду, что в современных условиях идейное противоборство двух социальных систем становится более активным, империалистическая пропаганда — более изощренной.

Все это отражается и на кинематографическом процессе. Еще не так давно, на VII и VIII Московских фестивалях, мы с вполне понятным интересом встречали прогрессивные фильмы наших западных коллег, по-

священные актуальным проблемам современной политики и социальной жизни. На IX таких фильмов было меньше. И не потому, что мы их недостаточно старательно разыскивали и приглашали, — их стало меньше на мировом экране. То, что кинокритики назвали «политическим кино», переживает трудную пору: его подавляют и распродают. Подавляют с помощью прямых вмешательств политических институтов буржуазных государств, распродают, приспосабливая к буржуазному рынку, создавая коктейли порнографии и политики и другие разновидности «коммерческой киношки», подгримированные под политический фильм.

Самые стойкие и принципиальные борются, в труднейших условиях продолжают работу над фильмами, посвященными большим политическим, социальным темам. И очень хорошо, что на IX Московском фестивале были отмечены фильмы Этторе Скола «Мы так любили друг друга», новые работы документалистов патриотических сил Чили, японских прогрессивных кинематографистов. С большим успехом и всемирным резонансом прошел показ антифашистских фильмов на прошлогоднем Волгоградском международном кинофестивале, посвященном тридцатилетию Победы, сопровождавшийся интересной, содержательной дискуссией.

Мы впредь должны всеми возможными средствами поддерживать прогрессивные явления в мировом кино, в частности, активнее используя для этой цели московские и ташкентские фестивали.

Существенную роль в этом деле должно сыграть и совершенствование нашей работы по закупке и прокату зарубежных фильмов в СССР. Вряд ли можно считать достижением закупочной политики приобретение таких произведений буржуазного коммерческого кино, как, скажем, «Есения» или «Золото Маккены».

При оценке мирового кинематографического процесса следует иметь в виду, что, подавляя или приспосабливая к рынку политические фильмы левого направления, кинокапитал широко пользуется жанрами политического кино для пропаганды антикоммунизма и антисоветизма. В этом грязном деле ему нередко помогают и некоторые «левые» экстремисты, как, например, Годар, который в своем недавнем фильме «Все хорошо» острие критики направил против Компартии и Всеобщей конфедерации труда.

На буржуазном экране возникла сейчас «новая волна» фильмов-ужасов про суперакулу, которая пожирает людей, про апокалиптические землетрясения, пожары и другие бедствия, перед лицом которых люди выглядят, как жалкие песчинки, беспомощные жертвы, однако же и в самый страшный час сохраняющие неизбывные и вечные, с точки зрения буржуазного миросознания, пороки. Джеймс Бонд вышел в тираж, но на его место приходят новые супермены, гангстеры, убийцы, поклонники и вершители насилия, упивающиеся разгулом жестокости. Обесчеловечивание человека в формах его озверения проповедуется сейчас необыкновенно широко и, надо прямо сказать, достаточно эффективно: наш идеологический противник до тонкостей овладел искусством приспосабливать кинематографические развлечения к задачам и целям ослабления воли человека, его порывов настойчивым показом безнадежности всяких попыток вырваться из порочного круга страха, жестокости и насилия.

Идеологическая борьба идет и вокруг понимания задач и проблем культурного обмена. Для нас дух Хельсинки — это взаимопонимание и сотрудничество народов во имя материализации разрядки, во имя мира во всем мире. Это использование культурных связей, включая связи кинематографические, в интересах такого взаимопонимания. Это обмен ценностями истинной культуры, воплощающими ее гуманистические традиции.

Некоторые же из наших партнеров подходят к проблемам культурных связей с совершенно иных позиций. Они пытаются

использовать расширение «свободного обмена идеями и людьми» для торговли гнилым товаром — для навязывания Советскому Союзу и другим социалистическим странам дезинформации и реакционной пропаганды, для распространения произведений, направленных против идеалов и ценностей гуманистической культуры.

При этом они обвиняют нас, что мы, якобы, сдерживаем, тормозим «свободный обмен».

Но мы издаем в несколько раз больше книг американских, французских или английских авторов, чем они наших. За десятилетие 1966—1975 гг. мы купили 58 американских фильмов, и все они были широко показаны, американцы же купили 22 советских, и далеко не все они увидели экран, а если и показывались, то очень часто в захудалых, третьестепенных кинотеатрах. В 1974 году во Францию было продано 8 фильмов, а выпущено только 2, в Италию, соответственно, 10 и 4, в ФРГ — 11 и 2.

О чем же тогда идет речь, когда они кричат о том, что мы что-то сдерживаем, блокируем? Да, очевидно, о том, что мы покупаем, с их точки зрения, «не те фильмы»: должны были бы покупать «Челюсти», а покупаем фильмы, продолжающие традиции гуманистической защиты человека, традиции критического реализма.

Противодействия культурному обмену не ограничиваются сферой взаимного проката. Вот уже несколько лет мы испытываем постоянные затруднения при решении вопроса о нашем участии в Каннском фестивале. В свое время дирекция фестиваля отклонила «Бег», и только после того, как группа советских кинематографистов обратилась с открытым письмом во французскую прессу, «Бег» был включен в программу. Каннская дирекция не приняла «Калину красную». С большими трудностями был включен в программу фестиваля 1975 года, года тридцатилетия Победы, фильм «Они сражались за Родину». Сейчас не принят на конкурс «Белый пароход». Дирекция фестиваля пробует навязывать, диктовать нам свой выбор, свои условия нашего участия в фестивале, но это же противоречит элементарным демократическим нормам фестиваля, который называется международным.

Еще один пример. Президент американской гильдии сценаристов (западного побережья) Дэвид Ринтельс обратился к нам в Союз с письмом, в котором высказался за установление творческих контактов с советскими сценаристами. Как только об этом письме стало известно его коллегам, некто Карт и другие представители реакционной части гильдии подняли оголтелую, прямо-таки хулиганскую кампанию против своего президента, начали травить его устно и печатно. А Ринтельс и его единомышленники в созданной сейчас атмосфере в американской гильдии, да и не только в гильдии, должны были оправдываться, делая всяческие реверансы по адресу своих оппонентов.

Мы сейчас то и дело сталкиваемся с аналогичными фактами противодействий развитию подлинно творческих связей и равноправного культурного обмена.

В этих условиях нам всем необходимо повысить наступательную энергию в идеологической борьбе. Давать своевременный и решительный отпор идеологическим диверсиям. Крепче дружить с друзьями, активнее бороться с врагами. Постоянно повышать действенность пропаганды советского киноискусства.

Используя накопленный опыт международной деятельности, мы обязаны работать еще энергичнее, чем вчера, чтобы повышать роль кино в распространении идей социализма, чтобы правда о советском народе доходила до миллионов людей зарубежных стран, ломая на своем пути возводимые реакцией барьеры, пробиваясь через напластования предубеждений и предрассудков, через завалы лжи. Советский кинематограф утверждает эту правду образами своих героев и самими фильмами, их направлением и уровнем, демонстрирующими плодотворность социалистического реализма.

В идеологической борьбе на мировом экране мы выступаем вместе с нашими друзьями и товарищами — кинематографистами социалистических стран. Нашими союзниками в этой борьбе выступают многие кинодеятели развивающихся стран и те прогрессивные кинематографисты капиталистического мира, которые в нелегких условиях ведут борьбу за то, чтобы не затухали, а развивались, усиливались тенденции и традиции гуманистического искусства, борющегося за человека, мир и социальный прогресс.

На XXV съезде глубоко проанализированы плодотворные результаты титанической работы партии и народа в минувшем пятилетии, результаты, вызывающие у всех нас чувство законной гордости за свою страну, идущую в авангарде борьбы человечества за мир и социальный прогресс.

Завершая обсуждение отчета ЦК КПСС, товарищ Брежнев говорил в своем заключительном слове:

«Мы поступим правильно, поступим по-ленински, если, отдавая должное достигнутому, сосредоточим внимание на недостатках, которые у нас еще есть, на нерешенных задачах.

Я думаю, делегаты съезда согласятся, что именно такой подход к делу будет лучше всего способствовать росту политической активности и творческой энергии коммунистов и всего нашего народа».

Мы воспринимаем эти слова как мудрый партийный урок и важный ориентир. В девятой пятилетке советская кинематография добилась немалых успехов. Успехи эти отмечены награждением орденами «Мосфильма», студии имени Горького и «Ленфильма», орденами, медалями и почетными званиями высоко оценен труд многих кинематографистов. Отмечая эти успехи, выражая глубокую признательность партии и правительству за награды и отличия, мы обязаны думать о новых рубежах, новых победах.

В 1977 году наша страна отмечает 60-летие Октября. Подготовка к 60-летию и вся последующая работа мастеров экрана должны стать временем напряженного и вдохновенного труда, продолжающего и развивающего великие революционные традиции советского киноискусства. Пусть десятая пятилетка будет для нас, как и для всех советских тружеников, пятилеткой качества пятилеткой новых творческих поисков и свершений во имя коммунизма.

Решение третьего съезда кинематографистов СССР

Советские кинематографисты, собравшиеся на свой III Всесоюзный съезд, горячо одобряют и единодушно поддерживают последовательный ленинский курс политики Коммунистической партии Советского Союза, получивший дальнейшее творческое развитие в исторических решениях и материалах XXV съезда КПСС.

Источником вдохновения для работников киноискусства является созидательный подвиг, совершаемый народами Советского Союза под руководством Коммунистической партии во главе с выдающимся политическим деятелем нашего времени, стойким ленинцем, неутомимым борцом за дело коммунизма и за укрепление мира на нашей планете, Генеральным секретарем ЦК КПСС товарищем Леонидом Ильичом Брежневым.

Десятая пятилетка началась в атмосфере всенародного политического и трудового подъема, вызванного решениями XXV съезда партии. Советские кинематографисты с особой силой ощущают долг перед обществом, считая главным делом своей жизни и основной задачей своего творчества — быть активными помощниками партии в ее деятельности на благо советского народа, ярче и глубже отражать то новое, чем живет наша страна, что стало частью личных су-

деб советских людей, еще активнее участвовать в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры.

С чувством гордости, высокой ответственности восприняли советские кинематографисты глубокую и всестороннюю оценку деятельности творческой интеллигенции, содержащуюся в Отчетном докладе ЦК КПСС съезду.

В этом историческом документе получили дальнейшее развитие ленинские принципы партийного руководства литературой и искусством — сочетание чуткого отношения к творческой интеллигенции с партийной принципиальностью, поддержка молодых талантов, взыскательное отношение к произведениям литературы и искусства.

В материалах и документах XXV съезда КПСС, в постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», в приветствиях товарища Л. И. Брежнева коллективу киностудии «Мосфильм» в связи с ее 50-летием, Всесоюзному фестивалю советских фильмов в Кишиневе, Международным кинофестивалям в Москве и Ташкенте получило развитие применительно к современным условиям ленинское определение значения кино для дела коммунизма.

С чувством глубокого волнения советские кинематографисты восприняли положительную оценку, данную товарищем Л. И. Брежневым деятельности творческих союзов и их партийных организаций. Съезд считает, что такая оценка ко многому обязывает объединения художественной интеллигенции и, в частности, Союз кинематографистов СССР. Она является могучим стимулом для поднятия всей идейно-творческой работы нашего Союза на новый, более высокий качественный уровень.

Изучение и осмысление документов и материалов XXV съезда, содержащих глубокий партийный анализ народной жизни, процессов общественного развития, обогащают кинематографическое творчество новым вдохновляющим содержанием, дают новые импульсы творческому поиску.

Третий съезд кинематографистов СССР с удовлетворением отмечает, что за прошедшее пятилетие достигнуты определенные успехи нашего киноискусства в выполнении задач, поставленных в решениях XXIV съезда КПСС. Проделана большая работа по претворению в жизнь постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Труд режиссеров, кинодраматургов, актеров, всех деятелей кино привел к созданию произведений, получивших общественное признание. Кинематографисты стремились передать на экране героизм трудовых будней советских людей, отразить сложные проблемы, закономерно возникающие в процессе бурного экономического и социального развития общества.

Главный результат этих усилий — широкий поворот к современной теме, энергичное ее освоение в наиболее существенных аспектах. Кинематографисты, успешно развивая традиции советского кино в художественном постижении подвига партии и народа в Великой Отечественной войне, создали ряд значительных произведений, посвященных 30-летию Победы над фашизмом. Эти произведения, показавшие стойкость и мужество советских людей, их верность коммунистическим идеалам, сыграли большую роль в духовной жизни народа, представителей всех поколений советского общества, с успехом шли на экранах мира.

Во многих фильмах последних лет нашли отражение темы морали и нравственных исканий, ярко показано духовное богатство советского человека.

Плодотворно разрабатывалась историческая тематика, на материале прошлого нашей страны решались философские и нравственные проблемы, волнующие современного человека.

Гуманистический и социальный пафос советского кино вносит ощутимый вклад во все мировое художественное развитие.

Значительными достижениями в разработке тем современности ознаменовалось развитие образной кинопублицистики. Новые рубежи достигнуты и в создании произведений документального кино о борьбе народов за упрочение мира, за свободу и независимость, социальную справедливость, о величии принципов социалистического интернационализма.

Многими интересными работами обогатилось научное кино, искусство мультипликационного фильма, а также кино для детей и юношества. Определенных успехов добилась телевизионная художественная кинематография. Творческими поисками отмечены многие работы кинопублицистов телевидения в работах, посвященных актуальным проблемам современности.

Теория искусства и художественная критика в нашей стране всегда были и остаются важными средствами глубокого осмысления художественного процесса. За истекший

период, особенно после выхода в свет постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», заметно усилилась теоретическая и методологическая вооруженность киноведов и критиков, что позволило им квалифицированнее разрабатывать проблемы социалистического реализма, партийности и народности искусства, метода и стиля, традиций и новаторства, активнее участвовать в идеологической борьбе, выступать против буржуазных и ревизионистских концепций, против фальсификации истории и современного состояния советского искусства. В этом отношении положительную роль сыграли проведенные Союзом кинематографистов СССР совместно с Институтом теории и истории кино творческие дискуссии «Экран и идеологическая борьба» и «Социалистический реализм и современный кинопроцесс», многие публикации журнала «Искусство кино» и других изданий.

Третий съезд советских кинематографистов, отмечая достигнутые успехи, вместе с тем считает своим долгом сосредоточить внимание деятелей кино на еще не решенных задачах.

Съезд выражает серьезную озабоченность тем, что на экраны страны нередко выпускаются мелкие по мысли, однообразные по жанрам, слабые в художественном отношении картины, не отвечающие возросшим духовным запросам зрителей. Многие глубинные процессы развитого социалистического общества все еще не получают полноценного художественного отображения в киноискусстве.

Большие и ответственные задачи встают перед научно-популярным и учебным кино, которое призвано пропагандировать достижения научно-технической революции в соединении с преимуществами социализма. Однако эта задача студиями, выпускающими научные и учебные фильмы, выполняется еще неполностью. На экраны выходит немало фильмов, далеких от задач, стоящих перед промышленностью, сельским хозяйством, наукой.

Девиз десятой пятилетки — **высокая эффективность и высокое качество труда** — должен стать кардинальным принципом работы каждой киностудии, творческой деятельности каждого кинематографиста — режиссера и кинодраматурга, актера и оператора, композитора и художника, критика и теоретика кино, звукооператора и кинотехника.

Третий съезд кинематографистов констатирует, что за минувшую пятилетку Правление Союза кинематографистов СССР, выполняя указания XXIV съезда КПСС, провело значительную работу по содействию творческому росту советского киноискусства.

Созданию атмосферы высокой требовательности кинематографистов к собственной работе и произведениям своих товарищей способствовали обсуждения новых фильмов центральных и республиканских студий, тематических и жанровых циклов кинокартин, дебютов молодых режиссеров. Плодотворно проходили организованные Союзом теоретические конференции, симпозиумы, семинары по отдельным видам киноискусства и творческим профессиям, имеющие большое значение для обмена опытом и повышения профессионального мастерства кинематографистов.

Важное место в деятельности Союза заняла работа с творческой молодежью. Оправдало себя на практике создание постоянно действующих творческих объединений молодых кинодраматургов и молодых кинокритиков.

Действуя в тесном контакте с Госкино СССР, Союз кинематографистов СССР принимал активное участие в мероприятиях по улучшению организации кинопроизводства, обеспечению наиболее благоприятных условий труда для кинематографистов разных профессий.

Много важных начинаний осуществлено Союзом в области пропаганды советского киноискусства, организации встреч кинематографистов со зрителями, проведения фестивалей на крупнейших стройках страны, в индустриальных и сельскохозяйственных центрах, в частях Советской Армии.

Союзом проведена большая работа по укреплению международных культурных связей, по развитию постоянного обмена опытом с кинематографистами стран социалистического содружества, по упрочению контактов с прогрессивными деятелями кино капиталистических и развивающихся стран. При участии Союза были успешно проведены Международные кинофестивали в Москве, Ташкенте и Волгограде.

Съезд считает необходимым закрепить и развить положительный опыт работы Союза, обращая главное внимание на действенность и качественный уровень каждого мероприятия, на проверку исполнения принятых решений.

Съезд отмечает, что многие организации Союза все еще слабо помогают улучшению художественного процесса на киностудиях, мало занимаются вопросами качества сце-

нариев, недостаточно остро реагируют на случаи слабой, непрофессиональной работы режиссеров, операторов, актеров, редко обсуждают творчество членов Союза.

Дальнейшего расширения и углубления требует идейно-воспитательная работа среди членов Союза, особенно творческой молодежи.

Устранение недостатков в практической работе Союза должно помочь сконцентрировать его усилия на решении ответственных задач, поставленных перед искусством Коммунистической партией.

Заслушав и обсудив доклад Первого секретаря Правления Союза кинематографистов СССР тов. Кулиджанова Л. А. «О состоянии и задачах советского киноискусства в свете решений XXV съезда КПСС», III съезд кинематографистов СССР ПОСТАНОВЛЯЕТ:

1. Одобрить деятельность Правления Союза кинематографистов СССР за период с 1971 по 1976 годы.

2. Предложить Правлению Союза кинематографистов СССР, правлениям республиканских союзов и городских отделений положить в основу всей деятельности осуществление задач, вытекающих из материалов и решений XXV съезда КПСС, указаний партии по вопросам киноискусства.

Главное внимание Союз должен обратить на качественное совершенствование киноискусства, повышение чувства личной ответственности каждого кинематографиста за результаты его труда.

Съезд призывает всех советских кинематографистов включиться в творческое соревнование за достойную встречу 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции с тем, чтобы ознаменовать эту историческую дату новыми художественными открытиями, созданием ярких и талантливых фильмов о нашей современности, о героической борьбе многих поколений пролетарских революционеров за идеалы коммунизма.

3. Первоочередной задачей советского киноискусства съезд считает глубокое художественное раскрытие особенностей и преимуществ социалистического строя, присущих ему принципов демократии и гуманизма. Долг нашего искусства — правдиво и убедительно отображать диалектику развития советского общества, становления гармонически развитой личности в процессе грандиозных преобразований, осуществляемых в нашей стране под руководством Коммунистической партии.

В художественных, документальных и научных фильмах должны получить отражение достижения научно-технической революции, которые только в условиях социализма целиком обращаются на благо человека. Магистральной темой киноискусства является советский образ жизни, практические дела и реальные судьбы, духовный мир многонационального советского общества. Киноискусство обязано бороться с проявлениями мещанства, бездуховности, стяжательства, с пьянством и другими отклонениями от принципов коммунистической морали.

4. Советское киноискусство призвано вести активное наступление против буржуазной идеологии, против пропаганды мракобесия, милитаризма, используя всю силу воздействия на умы и сердца людей, отстаивать идеи мира и дружбы народов, принципы социалистического интернационализма и революционного гуманизма.

Важнейшая задача времени — глубокое, яркое, темпераментное, страстное участие кинематографа в борьбе нашего государства за разрядку международной напряженности, разоблачение сторонников «холодной войны», антикоммунистов всех мастей, душителей свободы народов.

5. Съезд обязывает Правление Союза кинематографистов СССР добиваться совместно с Госкино СССР привлечения в кинодраматургию новых творческих сил, всемерно помогая повышению их квалификации; продолжить и расширить практику предоставления кинодраматургам творческих командировок в целях более глубокого изучения жизненного материала; систематически проводить в Союзе обсуждения творческих заявок и готовых сценариев; организовывать конкурсы на лучшие сценарии, творческие семинары сценаристов для повышения их профессионального мастерства и обмена опытом; разработать совместно с Союзом писателей СССР и Госкино СССР основы типового авторского договора, обеспечивающего условия и стимулы для высококачественной работы сценаристов на киностудиях.

6. Съезд предлагает Правлению Союза кинематографитсов разработать систему мероприятий, направленных на повышение профессиональной квалификации режиссеров игрового, документального, мультипликационного и научного кино, закрепить положительный опыт проведения семинаров по актуальным творческим проблемам, расширить практику взаимной помощи и обмена опытом между

режиссерами разных поколений, провести во второй половине 1976 года Пленум Правления Союза кинематографистов СССР, посвященный вопросам кинорежиссуры.

Благотворная атмосфера поддержки всего яркого, талантливого, обстановка высокой требовательности, взыскательности к творчеству кинематографистов, глубокий анализ и квалифицированная оценка произведений должны стать основой деятельности Союза кинематографистов СССР.

7. Союзу кинематографистов СССР необходимо повысить уровень работы по идейно-эстетическому воспитанию молодых творческих кадров, создавать условия для развертывания их творческой и общественной активности; использовать для этих целей постоянно действующие творческие объединения молодых работников кино различных профессий; регулярно проводить обсуждения первых работ начинающих сценаристов, режиссеров, актеров, операторов, кинокритиков; активнее вовлекать талантливую молодежь во все сферы деятельности Союза.

Съезд поручает Правлению Союза подготовить и провести совместно с ЦК ВЛКСМ и Госкино СССР во второй половине текущего года II Всесоюзное совещание молодых кинематографистов.

8. Съезд предлагает Правлению Союза обратить серьезное внимание на вопросы организации творческого труда киноактеров, планирования их работы, совершенствования системы отбора актеров для исполнения ролей в будущих фильмах; на улучшение организации их выступлений перед зрителями; проявлять заботу о совершенствовании профессионального мастерства актеров, о повышении требовательности к их творчеству.

9. Съезд призывает мастеров документального кино искать новые формы произведений образной кинопублицистики всех видов и жанров, добиваясь их высокой идейной и познавательной ценности, высокой силы воздействия на массовые зрительские аудитории. Съезд поручает Правлению Союза обсудить совместно с Госкино СССР возможности создания специальных экспериментальных объединений и творческих мастерских для поисков новых видов, жанров и форм короткометражного фильма.

10. Творческим работникам научно-популярного и учебного кино необходимо глубже и всесторонне освещать в своих произведениях достижения науки, техники и культуры, огромную созидательную работу партии и народа, направленную на создание материально-технической базы коммунизма, анализировать коренные изменения, которые приносит научно-техническая революция.

11. Придавая большое значение мультипликационной кинематографии, ставшей ныне многонациональным искусством, съезд поручает Правлению СК СССР разработать и внести на рассмотрение Госкино СССР предложения по совершенствованию планирования производства мультфильмов, по улучшению его материально-технической базы и подготовки кадров художников-мультипликаторов.

12. Съезд считает необходимым активизировать работу Союза кинематографистов СССР по дальнейшему развитию телевизионного кинематографа, обсудить вопрос о повышении оперативности и эффективности периодических изданий хроники, о более широком использовании телевизионных каналов для своевременной демонстрации документальных фильмов.

13. Съезд считает важной задачей увеличение количества, повышение идейного, познавательного и художественного уровня фильмов для детей, более чуткую их ориентацию на различные возрастные категории.

Следует расширять тематику и жанровое разнообразие детских фильмов, приобщая ребят к многогранной жизни развитого социалистического общества, в доступной для детского восприятия форме показывать на экране страницы нашей революционной истории, подвиги героев Октября, гражданской войны, великой битвы с фашизмом, социалистического и коммунистического строительства. Необходимо, чтобы центральное место в таких фильмах занял показ нового человека, способного стать нравственным образцом для детей и молодежи.

14. Съезд предлагает Правлению Союза кинематографистов СССР обратить особое внимание на проведение и совершенствование мероприятий, имеющих целью упрочение связей кинематографистов с жизнью страны — таких, как постоянное расширение шефских связей, регулярные встречи с передовыми людьми индустрии и сельского хозяйства, выезды на стройки десятой пятилетки, творческие отчеты.

15. Съезд обязывает Правление Союза кинематографистов СССР принять меры к дальнейшему совершенствованию кинокритики и кинотеории в духе постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», способствовать разработке проблем социалистического реализма, пар-

тийности и народности искусства, борьбе с буржуазными и ревизионистскими концепциями в теории кино, с антикоммунизмом.

Поручить журналам «Искусство кино» и «Советский экран» активизировать разработку проблем советского киноискусства и освещение кинематографического процесса в свете решений XXV съезда КПСС.

16. Съезд обязывает Правление СК СССР принять энергичные меры по улучшению качества цветных кинопленок и обеспечению кинематографии современной аппаратурой, содействуя Госкино СССР в более настойчивой постановке этих вопросов перед соответствующими министерствами.

17. Съезд приветствует творческое взаимообогащение и все большее сближение национальных кинематографий республик Советского Союза на основе общности их идейных и художественных задач. Генеральной задачей Союза кинематографистов съезд считает расширение всех видов взаимодействия и взаимопомощи между кинематографистами союзных республик. Съезд рекомендует Правлению закрепить оправдавший себя опыт регулярного обсуждения на заседаниях Секретариата фильмов республиканских киностудий.

18. Одной из важных культурных задач, выдвинутых в программном партийном документе «Основные направления развития народного хозяйства в 1976—1980 годах», является значительное улучшение кинообслуживания, расширение сети кинотеатров. Долг советских кинематографистов повседневно содействовать осуществлению этой задачи. Необходимо, чтобы отраслевые комиссии Союза, республиканские союзы и городские отделения поддерживали постоянный деловой контакт с работниками кинофикации и проката, оказывая помощь в улучшении структуры кинорепертуара, повышении культуры кинопоказа, в организации встреч кинематографистов со зрителями, распространении опыта передовых кинотеатров, клубов и дворцов культуры.

19. Съезд поручает Правлению Союза кинематографистов СССР осуществить необходимые меры по значительному улучшению проводимой Союзом работы в области пропаганды советского киноискусства, по совершенствованию всей деятельности Бюро пропаганды советского киноискусства, по устранению имеющихся недостатков в его лекционной и концертной деятельности.

20. Съезд предлагает Правлению Союза обсудить с ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ и другими заинтересованными организациями вопрос о создании Всесоюзной федерации кинолюбителей с тем, чтобы наладить повседневную консультативную и организационную помощь кинематографистов-профессионалов развитию самодеятельного киноискусства.

21. Съезд положительно оценивает развернутую Союзом большую работу в области международных культурных связей.

Значение этой работы особенно возрастает в условиях разрядки международной напряженности и обострения идеологической борьбы, резкой конфронтации передовых деятелей культуры с противниками мира, проповедниками антисоветизма и антикоммунизма. Обмен мнениями и творческим опытом между кинематографистами различных стран помогает осуществлению принципов, провозглашенных в Заключительном акте Общеевропейского совещания.

Основным направлением международной деятельности Союза было и остается всемерное укрепление творческого содружества и братской взаимопомощи кинематографистов стран социализма...

Всяческой поддержки и развития заслуживают начинания Союза по установлению дружеских связей с кинематографистами развивающихся стран Азии, Африки и Латинской Америки.

Дальнейших усилий требует установление более прочных и постоянных контактов с прогрессивными киноорганизациями и передовыми деятелями кино капиталистических стран...

22. Съезд поручает вновь избранному Правлению изучить высказанные делегатами съезда критические замечания и предложения по дальнейшему развитию киноискусства и наметить конкретные меры по их реализации.

Третий съезд кинематографистов СССР выражает твердую уверенность, что, претворяя в жизнь решения XXV съезда КПСС, работники кино с честью выполнят задачи, поставленные перед ними в новой, десятой пятилетке. Залогом этого служат коммунистическая убежденность и талантливость советских киномастеров, их непоколебимая верность принципам партийности и народности искусства социалистического реализма.

Съезд заверяет Центральный Комитет Коммунистической партии, что деятели кино отдадут всю свою творческую энергию, всю силу своего таланта, вдохновения и мастерства созданию новых фильмов высокой идейно-воспитательной и художественной ценности, помогающих великому делу строительства коммунизма.

Ю. Ханютин

Фильм и зритель в системе массовых коммуникаций

Заметки о современном кинематографическом процессе

Очевидно, мы находимся в начале какого-то нового периода развития нашего киноискусства. XXV съезд КПСС поставил задачу политического, трудового, нравственного воспитания личности, формирующейся в условиях развитого социализма. Решая эту задачу своими средствами, искусство напряженно ищет пути к наиболее эффективному выполнению своей общественной миссии, стремится проникнуть в самую суть процессов, характерных для нашей действительности, ищет способы стать увиденным, услышанным, понятым как можно шире, как можно яснее. Значение этих творческих тенденций до конца уясняется в свете высказывания Л. И. Брежнева, указывавшего в Отчетном докладе XXV съезду: «Для истекших лет характерна дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества» *.

В свете этой глубокой мысли яснее становятся и те закономерности развития искусства, которые проявляются в сфере эстетической.

Так, похоже, кончается время, когда кинематограф стремился прежде всего к натуральности, к узнаваемости любой ценой. Когда-то термины «поток жизни», «фильм без интриги» были комплиментом кинематографическому новаторству. Сегодня А. Михалков-Кончаловский пишет: «Я думаю, что тормозом нашего кинематографа стало правдоподобие. Мы в нем погрязли. Было время, когда это правдоподобие завоевывалось с великим трудом. Оно было необходимо кино. Такие картины, как «Дом, в котором я живу» и другие, в которых на экран пришли драмы «обычного человека», потребовали от художников огромного напряжения таланта. Теперь правдоподобие стало вопросом ремесла» **. Для Кончаловского этот вывод не относится к области чистой риторики. Его собственный путь от «Аси Клячиной» к «Романсу о влюбленных», равно как и путь Е. Григорьева от «Трех дней Виктора Чернышева» к сценарию «Романса» — отказ от правдоподобия во имя романтически приподнятого изображения, ломка драматическая, кровавая — явное тому подтверждение

С одной стороны, сегодня по-прежнему появляются фильмы, стремящиеся к узнаваемости, использующие хорошо известных актеров в привычных для них амплуа, тяготеющие к каноническим жанрам, такие, как «Старшая сестра», «Офицеры», «Когда наступает сентябрь» С другой стороны, фильмы, сдвинутые в сторону условности, стилизации, ищущие необычные жанровые конструкции: «Бумбараш» и «Мелодии Верийского квартала», «Романс о влюблен-

* Л. И. Брежнев Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. Политиздат, М., 1976, стр. 95.

** «Искусство кино», 1974, № 11, стр. 56.

ных» и «Чудаки», «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» и «Раба любви».

Раньше искусство хотело, чтобы его принимали за жизнь, сегодня оно нередко не скрывает того, что оно искусство. Обработка материала в таких случаях демонстративна, процесс создания выносится на экран.

Молодой исследователь А. Трошин в еще неопубликованной статье «Жанрово-стилистические искания советского кино» замечает, что «перестраивается, можно сказать, художническая оптика восприятия и анализа современности и истории: индуктивный, прозаический с его доверием к повседневности, к реальности, к документу тип художественного мышления, по которому невольно настраивался с конца пятидесятых годов на протяжении последующего десятилетия наш кинематограф, уступил место дедуктивному типу мышления, отправляющемуся от априорно принятой романтической версии действительности» *.

Можно спорить с категоричностью этих выводов. Вряд ли к «априорно принятой романтической версии действительности» причислишь, скажем, «Дочки-матери» С. Герасимова и «Калину красную» В. Шукшина, «Прошу слова» Г. Панфилова и «Чужие письма» И. Авербаха. Однако поворот в движении кинематографа и его направление налицо, более чем очевидны.

Но важно ответить на вопрос: почему же происходит такой поворот, смена художнической оптики? Вряд ли его можно объяснить, исходя только из имманентных процессов самого искусства. Изменение стиля, угла зрения обычно результат воздействия социальных и общекультурных факторов. В самой общей форме мы говорили уже о них в начале статьи. Попытаемся теперь более конкретно определить некоторые из этих причин. Ведь выяснить причины — значит понять сам характер кинопроцесса, увидеть перспективу его развития.

* Цитирую по рукописи статьи.

Начнем с одного знаменательного симптома, как будто не имеющего отношения к собственно эстетическим закономерностям киноискусства.

●

За последние годы в нашем кинематографе резко возрос интерес к проблеме зрителя. И не только со стороны социологов, вычисляющих, чем отличаются киноинтересы зрителя черноземной полосы от полосы нечерноземной, и не только со стороны критиков, сокрушающихся по поводу успеха у зрителя «Королевы Шантеклера» или «Цветка в пыли» и отмечающих его, зрителя, возросший уровень в связи с невероятным успехом «Калины красной». И не только прокатчиков, пытающихся угадать изменчивые вкусы и непостоянные привязанности массовых аудиторий.

Проблема зрителя, проблема доходчивости, понятности фильма, проблема ответной реакции на твое сообщение — все чаще и настойчивее завладевает умами и самих кинотворцов. Можно вспомнить различный спектр режиссерских высказываний — от мучительного шукшинского: «А что может быть страшнее зрительского равнодушия, непонимания, а то и недоумения перед произведением, которое ты, автор, считаешь для себя программным» * до целой стратегии борьбы за зрителя, выдвинутой А. Михалковым-Кончаловским в уже цитированной статье в журнале «Искусство кино». Характерно, что теоретические размышления и других режиссеров, в конечном итоге, замыкаются на зрителе.

«Именно вопросы моральные, нравственные, если они взяты крупно, не в каком-то абстрактном значении, а как содержание современной жизни, неизбежно делают фильм актуальным, общественно значимым, следовательно, необходимым зрителю» (Юлий Райзман) **.

* Кинопанорама. «Искусство», 1975, стр. 265.
** «Искусство кино», 1974, № 2, стр. 105.

«Кинематограф владеет миллионной аудиторией. Завоевать ее можно только на пути все более пристального и внимательного отношения к характеру современного человека»(Андрей Смирнов) *.

«Мне хотелось сделать картину о народе, картину, нужную народу, и я не подразделял зрительскую аудиторию на подготовленных или неподготовленных, на рабочих и интеллигентов. Для меня, как молодого художника, было важно, чтобы картина получилась равно точной и необходимой для всех зрителей» (Николай Губенко) **.

Цитаты подобного рода можно продолжить, и они будут свидетельствовать о том, что проблема зрителя как никогда остро встала в центре кинопроцесса. В чем смысл этого феномена? Какой социальной и эстетической ситуацией он порожден?

Исторические параллели редко дают исчерпывающее объяснение явления. Но они способны помочь понять происходящее сегодня. В советском кинематографе уже был момент, когда проблема зрителя встала с такой же остротой. Этот момент датируется точно: 1935 год, Всесоюзное творческое совещание работников кинематографии. Именно там представители второго поколения советской кинорежиссуры С. Юткевич и С. Васильев выдвинули программу создания искусства, «которое действительно взволновало бы миллионы». В своей полемике с Эйзенштейном они опирались на уже достигнутое, на «Чапаева», противопоставляли эстетические конструкции «чапаевского» типа монтажно-поэтическому кинематографу двадцатых годов. «Для меня положение о том, — говорил Сергей Васильев, — что наше советское киноискусство должно быть понятно широчайшим массам трудящихся, положение абсолютно бесспорное. Я считаю, что если мы говорим на непонятном языке для самих себя, то мы не имеем права на этом же языке разговаривать с массами. Вот почему один из основных вопросов — вопрос о простоте» *.

Впрочем, можно вспомнить и другие периоды, когда проблема зрителя была чрезвычайно острой для нашего кинематографа. Например, в середине двадцатых годов: в ожесточенной конкуренции с прокатом коммерческих буржуазных картин, заполонивших экран, Эйзенштейн выдвинул тогда «теорию киноаттракционов», «шоковыми» воздействиями стремился «раскачать» инерцию зрительского восприятия, привлечь его к новому кино.

А если посмотреть еще дальше? Ведь проповеднический характер, устремленность к широкому читателю является главной чертой всего лучшего в русском искусстве XIX века. Л. Н. Толстой писал: «Великие предметы искусства только потому и велики, что они доступны и понятны всем. Дело искусства состоит именно в том, чтобы делать понятным и доступным то, что могло быть непонятно и недоступно в виде рассуждения...». Не случайно на эти слова Л. Н. Толстого ссылался в своем выступлении на совещании 1935 года Сергей Васильев. Преемственность обозначается ясно.

Для искусства тридцатых годов особый, жгучий интерес к зрителю был определен двумя обстоятельствами: во-первых, самой идейной природой кинематографа тех лет, выдвинувшего в качестве своей главной функции «боевую, политическую функцию», бывшего в высоком смысле этого слова искусством социального заказа, искусством целенаправленного воздействия на зрителя.

И второе обстоятельство. Чрезвычайное расширение аудитории кинематографа. Если в 1934 году страна насчитывала 498 звуковых киноустановок, то к XVIII съезду ВКП(б) в 1939 году их было 15 202 — увеличение в 31 раз! Важно понять, какие художественные сдвиги диктовались этой статистикой. В звуковой кинотеатр пришли де-

* «Искусство кино», 1974, № 2, стр. 106.
** «Искусство кино», 1975, № 7, стр. 90.

* С. Васильев. За большое искусство. М., Кинофотоиздат, 1935, стр 113.

сятки миллионов новых зрителей. И этот новый зритель, впервые приобщавшийся к искусству через кинематограф, требовал фильмов понятных, «как в жизни». Кинематограф испытывал мощное давление вкусов этого массового зрителя. Чтобы быть понятым, быть оцененным, он должен был быть простым и доходчивым...

Сегодня, в семидесятые годы, художник кино стоит перед проблемами куда более серьезными. Его аудитория по сравнению с тридцатыми годами увеличилась в несколько раз и стала более взыскательной; а самое главное, у нее появилась свобода выбора: ведь в тридцатые годы кино для большинства районов страны было единственным зрелищем.

Сейчас кинематографист обращается к зрителю, который смотрит матчи киевского «Динамо», хоккейные поединки «Спартака» и ЦСКА, он не пропускает телесерий «Ольги Сергеевны», «день за днем» смотрит М. Анчарова и ждет очередных выпусков «Кабачка «13 стульев». По данным сектора социологии Института теории и истории кино, даже у зрителей сельских районов в Саратовской и Белгородской областях кино стоит на третьем месте после книг и телевидения.

Как заметил первый заместитель председателя Госкино Эстонии Н. Серман, у эстонского кинозрителя «очень трудная жизнь... По совместительству он и телезритель, и посетитель концертов, и театрал. Он радиослушатель, библиофил, читатель прессы. Он живет в условиях напряженного бюджета времени, а в отличие от финансового сей бюджет — увы! — невозможно свести с дефицитом или прихватить в долг у соседа пару часов в сутки на год-другой» *.

Есть еще одно обстоятельство, о котором не упоминает товарищ Серман, равно как и институтский отчет об обследовании сельских районов. Когда зритель все-таки идет в кинотеатр, то довольно большую часть своего времени он тратит там на «Есению», «Бобби» или на неумирающий «Цветок в пыли». Как мы не боремся с нею, отголоски буржуазной массовой культуры проникают к нам. Причем, чего таить, в своих второсортных образцах.

В этих условиях современному художнику, если он хочет быть услышанным и увиденным, мало обращаться к зрителю — надо бороться за него. И теоретическая проблема народности и массовости, элитарности и доступности приобретает сугубо практический и жгуче актуальный характер.

Необходимость борьбы за зрителя * — первый и мощный фактор, определяющий тематические поиски, стилевые особенности и жанровые структуры современного кино.

●

Проблемы, стоящие сегодня перед советским кинематографом, чрезвычайно сложны и разноплановы. Он должен определить свое место в системе социалистической культуры, в системе современных средств массовых коммуникаций, которые претендуют на время, внимание и мысли зрителя. Он должен противопоставить себя продуктам массовой культуры, спорадически поступающим в кинообиход, он должен стремиться к тому, чтобы его произведения активно поддерживали лучшие качества человека, «его принципиальность, честность, глубину чувства, исходя при этом из незыблемых принципов нашей коммунистической нравственности» **.

Решению всех этих сложных задач может помочь и помогает уже накопленный опыт. Надо сказать, что и в двадцатые годы деятелей советского кино волновал вопрос: что может противопоставить молодое со-

---

* «Искусство кино», 1975, № 7, стр. 7.

* Разумеется, речь идет не о конкуренции между кино и телевидением, существующей в капиталистическом обществе, не о драках за деньги потребителя, а о борьбе за внимание зрителя, за долю в ограниченном бюджете его времени.

** Л. И. Брежнев. Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. М., Политиздат, 1976, стр. 96.

циалистическое искусство буржуазной культуре, выработавшей точные и проверенные приемы привлечения зрителя и увода его от реальных социальных проблем. В 1927 году, после триумфального успеха «Броненосца «Потемкин», Эйзенштейн опубликовал небольшую статью «Констанца, или Куда уходит броненосец «Потемкин»?, в которой по существу дал эстетическую программу борьбы за массового зрителя.

По мнению Эйзенштейна, критики проглядели, куда, в каком эстетическом направлении уходит «Потемкин», проглядели то, что в нем «полный пересмотр аттракционов (хотя бы «Стачки», и положительный эффект (пафос) — суровый призыв к активности — получен через все «отрицательные» средства — всеми приемами пассивного искусства: сомнения, слезы, сентимент, лирика, психологизм, материнское чувство и т. д. Эти элементы разобраны из гармонии традиционной их скомпоновки с эффектом «увода», отрешения от действительности... Эти элементы «правого» расчленены и «поделовому» собраны. В новой установке. Это буржуазия, вынужденная работать на субботнике» *.

В этой пророческой статье Эйзенштейна обращают на себя внимание два чрезвычайно ценных методологических указания. Во-первых, ясное понимание того, что не следует отдавать буржуазной массовой культуре выработанные веками способы воздействия на зрителя. И второе: что сами по себе эти элементы «правого», по тогдашней терминологии Эйзенштейна, искусства еще не несут определенного идеологического смысла, они получают его в зависимости от контекста, в который поставлены, от «компоновки».

Мысль и по тем временам, и сегодня далеко не бесспорная. Нередко приходится сталкиваться с точкой зрения, по которой слезы, сентимент, приемы мелодрамы или изображение жестокости рассматриваются как элементы, несущие неизгладимое пятно буржуазного происхождения, и использование их в произведениях социалистического искусства как бы заранее компрометирует эти произведения.

Однако глубина и плодотворность мысли Эйзенштейна была доказана не только «весомым» аргументом фильма «Броненосец «Потемкин», но и всем дальнейшим ходом развития советского киноискусства. И ее не следует, думается, забывать сегодня, в борьбе за массового зрителя, в создании эстетических конструкций универсального адреса.

Справедливости ради следует отметить, что Эйзенштейн дал, в основном, теоретическую программу создания массового успеха. Практически она была осуществлена именно во второй половине тридцатых годов в работах братьев Васильевых, Юткевича, Ромма, Герасимова, Райзмана, Хейфица и Зархи. Советский кинематограф 30-х годов с успехом заставляет «буржуазию работать на субботнике», использует веками проверенные и отточенные массовые жанры и приемы. Причем, все это происходит не стихийно, но предварительно теоретически осмысляется и проверяется.

Именно на совещании 1935 года С. Юткевич призывал обратиться к «хорошим старым немым образцам», к изучению школы Мак-Сеннетта, изучению комических положений, изучению игры лучших актеров периода расцвета реалистического кино в Америке. Из «агитпропа Гриффита» он советует взять школу актерской игры и предлагает ориентироваться на человека, на внутрикадровое содержание, на сюжет, бытовую психологическую деталь, на точно выверенную драматургию.

Характерное совпадение. В девятой книжке «Искусства кино» за 1975 год режиссер А. Михалков-Кончаловский ровно через 40 лет после упомянутого совещания выступает с программой борьбы за зрительский кинематограф, которая бы критически учитывала опыт США. Исходя из задач идео-

* «Броненосец «Потемкин». Шедевры советского кино. М., «Искусство», 1969, стр. 290—291.

логической борьбы, он призывает точнее уяснить запросы различных социальных и возрастных групп зрителей, изучить социологию зрителя за рубежом; ориентироваться на молодежь, составляющую 60% зрителей. Он сокрушается, что многим нашим фильмам «недостает драматургической напряженности, ритма — того, что американцы называют «саспенс», и в качестве примера тщательной профессиональной разработки сценария в американском кинопроизводстве приводит сценарий Фрэнсиса Копполы «Крестный отец». По мнению Кончаловского, необходим «железный» сценарий, который создается бригадой специалистов, специалистов по сюжету, диалогу, так, чтобы конечный продукт «был запрограммирован на безотказную работу картины. Тогда даже не очень опытный режиссер сможет сделать интересный зрительский фильм». Наконец, он замечает, что «мы явно недостаточно уделяем внимания такому вопросу, как жанровая специфика сценария. На Западе, для сравнения, зритель, покупая билет, уже заранее знает, что он сейчас увидит: вестерн или мюзикл, гангстерский фильм или научную фантастику — жанровая дифференциация фильма складывалась там на протяжении десятилетий».

Само появление статьи А. Михалкова-Кончаловского глубоко симптоматично. Оно показывает, как назрели проблемы создания фильмов для масс и как, под каким знаком они осознаются некоторыми мастерами кино.

Другое дело, что рецепты, предложенные автором, далеко не бесспорны. В частности, вопрос о том, насколько годится для нас американский опыт, можем ли мы его перенять применительно к нашим задачам, насколько согласуется он с нашими собственными кинематографическими традициями.

Ведь это только поверхностному наблюдателю может показаться, что в 30-е годы советский кинематограф механически заимствовал каноны массовых жанров. На самом деле, используя их элементы, авторы самых известных картин 30-х годов, начиная от «Чапаева» и кончая «Большой жизнью», в процессе освоения нового материала преодолевали старые канонические жанровые конструкции.

Немая «комическая» воскресает в отдельных эпизодах «Веселых ребят», «Волги-Волги» или «Новых похождениях Швейка», но и тематически, и по охвату материала, и по характерам эти фильмы выходят далеко за пределы «комической», идут к новым жанровым образованиям. Элементы цирковой репризы, столь любимой ФЭКСами, появляются в трилогии о Максиме (таково сражение на биллиарде между Максимом и конторщиком Дымбой), но одновременно это историческое полотно — вспомним эпические, в духе монтажно-поэтического кино прологи к каждой серии, дающие фон времени, его атмосферу. И это высокая героическая комедия в самом принципе обрисовки главного героя: юмор и пафос, волевое усилие и лукавство, смешные положения и драматические решения. Что это — драма, комедия, историческая реконструкция, эпос? В «Подругах» Арнштама, в «Последней ночи» Габриловича и Райзмана очевидны приемы мелодрамы. Но конструкции этих картин вбирают в себя действительность революции, гражданской войны и меняются принципиально.

Создаются «гремучие коктейли» из элементов старых традиционных жанров, растворенных в новой исторической действительности, в новых отношениях и взрывающиеся в сознании зрителя фейерверком идей, характеров, приемов.

Простота этого искусства была не так уж проста. Но в ней был один важный секрет, определявший ее доходчивость и понятность. Этот кинематограф точно соответствовал зрительским ожиданиям, он давал зрителю путеводную нить и вел его по фильму, не допуская никаких разночтений. То были сюжеты, в которых шпион обязательно разоблачался, спец-предельщик бывал посрамлен, а герой-стахановец устанав-

ливал новый рекорд и получал руку и сердце любимой девушки. То был исторический и историко-революционный фильм, в котором ясно, недвусмысленно обозначалось, кто свои и кто чужие, командир стоял в центре, а рядом — его верные соратники. Это был и обязательный финальный монолог, в котором герой, будь то Александра Соколова или Александр Невский, профессор Полежаев или Комиссар в «Мы из Кронштадта», выходил на крупный план и формулировал главную мысль фильма: «Кто с мечом к нам придет — от меча и погибнет!», «А ну, кто еще хочет на красный Питер?!» и т. д. В этом кинематографе работали актеры, опять-таки делавшие именно то, что от них ожидали. За редкими исключениями, самые популярные актеры 30-х годов выступали в ролях примерно одного и того же плана, варьировали один и тот же социально-психологический тип. Подтянутый, молодцеватый, прошедший армейскую выучку герой Крючкова; могучий увалень, переходящий от анархических выходок к рекордам — персонаж Андреева; поднимающаяся из низов народной жизни к творчеству героиня Орловой — у многих зрителей в памяти эти образы, в которых сливаются герои и актеры.

Очень многое в этом, казалось бы, давно прошедшем опыте создания «кинематографа для всех» может быть использовано и сегодня в новой исторической ситуации. И как мы увидим далее — сознательно или интуитивно используется.

В борьбе за зрителя, в процессе своих довольно сложных взаимоотношений с новой музой — телевидением — кинематографу приходится учитывать одну важную особенность построения телепрограмм.

Телевидение не просто занимает внимание зрителя, но формирует в определенном направлении его психологию. Эту психологию восприятия можно определить как психологию серийности. В потоке информации, обрушивающейся на его голову, зритель инстинктивно ищет, а телевидение дает некие постоянные, несменяемые ориентиры. Так он, телезритель, не просто смотрит очередной матч киевского «Динамо», а следит за тем, как сыграет сегодня общий любимец Олег Блохин. Он ждет, что нового отколет сегодня пан Зюзя, о чем будут беседовать две уже прекрасно знакомые старухи Маврикиевна и Никитишна. И, наконец, что произойдет сегодня в седьмой серии с Ольгой Сергеевной и недостойным ее возлюбленным.

«Незнакомое в знакомом» — так можно определить этот принцип восприятия. Новая информация должна быть привязана к уже известному и привычному.

Обращаясь к современному «телевизированному» зрителю, кино вынуждено взять этот принцип на вооружение. Но серийность ему доступна не часто (четыре серии «Освобождения» и «Войны и мира» скорее исключение, чем правило). Значительно эффективнее использование известных и любимых актеров. В кинематографе Рогового, Натансона осознанно применен этот принцип киноискусства 30-х годов. (Я знаю, что понятие «кинематограф такого-то» обычно применяется к крупным мастерам — кинематограф Герасимова, Хейфица, Кончаловского и т. д. Но я убежден, что существует особый, с набором своих точных эстетических характеристик, кинематограф Натансона и Рогового. Что же касается его влияния на массового зрителя, то, употребляя известные сравнения, как на территории какого-нибудь Красноярского края можно уложить десяток европейских государств, так зрительская аудитория «Офицеров» или «Горожан» вмещает десяток аудиторий Тарковского вместе с Иоселиани в придачу.) Так, Доронина постоянно появляется в фильмах Натансона, Крючков у Рогового. В «Горожанах» герой, как и сам актер, — полномочный представитель 30-х годов, хранитель их традиций. В фильме «Когда наступает сентябрь» Кеосаяна Крючков появляется как отставной полковник с рядом орденских планок, нежный дед своей внучки и вопло-

щение старого фронтового товарищества. Все эти фильмы построены на узнаваемости, на жизнеподобии, внутри которого четкий каркас мелодраматических ситуаций с неожиданными встречами, многозначительными совпадениями, самопожертвованиями, человеческими горестями, житейскими слабостями и всеобщим благородством. Правда, в отличие от классической мелодрамы, отсюда изъят злодей, а на роль резонера претендуют почти все персонажи.

Однако в нашем кино работают и другие авторы и режиссеры, для которых характерен пафос поисков новых лиц, неожиданных решений. Что же могут предложить в качестве привычного ориентира они? Вот тут-то и используется жанровый признак, система признанных, принятых и известных зрителю условностей: здесь будут петь и танцевать, будут стрелять и устраивать погони, будут страдать и умирать от любви.

Так или иначе, но наше киноискусство преодолевает тот своеобразный дуализм, то расщепление, которое было характерно для него во второй половине 60-х годов, когда, с одной стороны, делались серьезные, проблемные картины, следующие принципам бессюжетности, «потока жизни» — они были скучноваты и понемногу теряли широкого зрителя, а с другой стороны, занимательность, острота интриги, действенность, четкость жанровой конструкции были уделом развлекательной, внепроблемной продукции. Так, с одной стороны, появлялся «Месяц май», с другой — «Осторожно, бабушка!»

Такой дуализм, кажется, был бы естественным для западного искусства в условиях разделения на культуру «элитарную» и «массовую». Но как раз в шестидесятые годы на Западе происходит интенсивный процесс гомогенизации культуры, проявившийся и в кино. Так, Годар в «Альфавиле» предлагает соединение комикса и философского эссе, Антониони переходит от конструкций почти бессюжетных к детективной фабуле в «Фотоувеличении», а затем позже и в «Профессии: репортер». Особенно очевидно это соединение зрелищных развлекательных форм и серьезной проблематики в мюзикле, подтверждение тому можно найти в самых различных произведениях от «Вестсайдской истории» до «Правящего класса».

Между тем эти сферы серьезного и комического, проблемного и развлекательного, «высокого» и «низкого» редко органически сливались в наших фильмах, чаще они не смешивались, как жир и вода. Пример тому — печальной памяти фильм «Опасные гастроли», где революционная тема просто прикрывала мюзик-холльные ситуации, а элементы развлекательного не нашли «новой установки».

В настоящее время положение в самом деле изменилось. Различные жанровые смеси и коктейли появляются все более часто. Но возрождаются отнюдь не все жанры, а именно те, которые имеют очень определенный код, жесткую систему условностей и стереотипов: мюзикл, комедия, детектив, мелодрама на бытовом материале. Все то, что рассчитано на массовый успех, на массового зрителя.

Однако здесь есть одна особенность В подходе к проблеме жанра в нашем кинематографическом процессе явственно ощутимы две тенденции. В первой из них авторы наивно следуют законам жанра, безоговорочно отдаются им в плен. Эта тенденция была четко определена в свое время в «Человеке-амфибии», где одинокий романтический герой страдал от неразделенной любви, а героиня металась между чувством долга и страстью к герою. Замыкал этот треугольник, естественно, традиционный негодяй мелодрамы капитан Зурита.

Затем она была продолжена в таких картинах, как «А вы любили когда-нибудь?» — безвкусном подражании максеннеттовской комической и, наконец, в фильме Никиты Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих».

В этом фильме режиссера интересует лишь сам жанр вестерна, его законы, ко-

торые он свято соблюдает, его возможности, которые он по мере своих сил использует, и при этом ему более или менее безразличен тот материал, на который схема вестерна накладывается. В этом фильме положительные и отрицательные герои все время меняются местами, их начинаешь путать, они не несут в себе отчетливых социальных характеристик, так что кто свой среди чужих, а кто чужой среди своих на протяжении почти всей картины можно определить разве лишь по тому, кому отданы наиболее эффектные прыжки, удары и выстрелы.

Другой путь использования жанра заключается в том, что, применяя его законы, его стереотипы, художник в то же время производит иногда незаметный, иногда резкий внутренний сдвиг, взрывает привычные соотношения характеров, привычные решения проблем, создавая своеобразное поле напряжения между жанровым каноном и его внутренним переосмыслением, создавая своеобразную смесь, «коктейль» из нескольких жанров внутри одного произведения.

Об этом очень хорошо сказал режиссер Т. Океев: «Как зритель я иногда с удовольствием смотрю «чистые» жанры — вестерны, детективы, комедии. Но как режиссеру мне пока еще никогда не хотелось сделать нечто подобное. Привлекает как раз обратная задача — уйти от жанровых канонов, показать полноту и многообразие жизни — такую задачу в рамках какого-то одного жанра не решить» *. Это тот путь, которым шли авторы лучших картин 30-х годов.

Противоположный Н. Михалкову принцип решения вестерна в свое время показал режиссер В. Мотыль в «Белом солнце пустыни». Внешние атрибуты жанра сохраняются — как лихо стреляет из двух пистолетов бравый солдат (А. Кузнецов), как кидает аркан его молчаливый помощник Ахмет, как традиционно шикарно звучит его присловие: «Кажется, кто-то стрелял», когда он появляется в самые решающие моменты боя. И в то же время внутри привычных клише вестерна происходит явный сдвиг. Он начинается с героев — простой русский крестьянин, мечтающий о покосе, о деревенской работе — это уже непривычные черты в герое вестерна. Столь же непривычен среди его фигур начальник таможни (Ф. Луспекаев), этакий срединный колеблющийся герой историко-революционных фильмов, но наделенный былинной мощью, привередливостью к икре и любовью к водке. Или десять жен хана, из которых герой пытается создать красную коммуну, а они никак не выйдут на уровень «трудящихся Красного Востока» и требуют обращения с ними, как с ханскими женами.

И показательно, что как только Мотыль потерял это ироническое отношение к канону, он потерпел неудачу в фильме «Звезда пленительного счастья...», где равно почтительно сыгранные историческая эпопея и историческая мелодрама не совмещаются в пределах одного фильма.

Именно этот принцип смещения или даже внутреннего бунта против традиционного содержания жанра при сохранении его внешних примет составляет отличие серьезного искусства, стремящегося завоевать зрителя, от искусства «подножного», конвейерного, которое покорно влачится за условностями жанра, не пытаясь их переосмыслить, не пытаясь вступить с ними в пограничные конфликты, а лишь сохраняя для зрителя некоторые манки, некоторые ориентиры, позволяющие ему видеть не только «знакомое в знакомом», но и «незнакомое в знакомом».

До сих пор мы говорили о некоторых формально-стилистических исканиях современного искусства, диктуемых борьбой за массового зрителя. Пришло время рассмотреть появление романтически-приподнятых, ярко зрелищных вещей, как бы под-

* «Искусство кино», 1975, № 8, стр. 107.

черкивающих свою кинематографическую природу с точки зрения потребностей самого искусства и его ответа на социальные запросы аудитории.

Сегодня, в эпоху научно-технической революции, когда торжествует системный подход к явлениям и процессам, когда искусство стремится овладеть научными методами исследования, может показаться странным тот взрыв неоромантизма, который переживает сегодняшний кинематограф. Причем не только у нас, но и в других социалистических странах.

«...Я думаю, что Паула скорее всего вышла замуж за одинокого пожилого рабочего, согласившегося усыновить ее ребенка. Но мне хочется чтобы было иначе». Примерно так говорит автор фильма «Легенда про Паула и Паулу» (ГДР), сам обращаясь к зрителю в середине фильма. И он рисует любовь, презревшую неумолимые законы социального бытия. Этот романтический герой, следующий душевным порывам, велениям чувства, расплачивается за свою непрактичность, и часто очень жестоко. Паула жертвует жизнью, чтобы иметь ребенка от любимого человека. Современный неоромантизм в своих лучших образцах показывает цену, которую берет суровая реальность за идеальный порыв. И тем не менее герой этого типа, импонирующий зрителю, может быть, как антитеза «деловому человеку» эпохи НТР, появляется в «Козьем роге» и «Осужденных душах» (Болгария), в «Хубале» (Польша), а у нас с триумфальным успехом вышел на телеэкран в картине «Ирония судьбы» — городской сказке о неожиданной и счастливой любви.

Вряд ли можно рассматривать эти фильмы лишь как реакцию на «беспощадно трезвую аналитичность искусства эпохи НТР». Ведь все они связаны с призывом к активности, исторической действенности героя, то есть с качествами, которые лежат в самой природе социалистического искусства. И когда социологи и критики удивляются успехам «Тарзана», «Человека-амфибии», «Цветка в пыли», фильмов с участием Лолиты Торрес или Рафаэля, то им следует, очевидно, обратиться к этим постоянным элементам социального сознания, к его неугасающей страсти к герою-образцу, герою сильных страстей и чувств, которая нуждается в своем утолении, а иначе удовлетворяется суррогатами.

Характерно, что именно телевидение, сегодня самое массовое из искусств, первым сумело достойно удовлетворить потребность в романтическом герое. Речь идет о фильме «Семнадцать мгновений весны» и о центральном персонаже этого двенадцатисерийного произведения Штирлице-Исаеве в исполнении В. Тихонова. Герой, руководящийся в своих поступках не столько «здравым смыслом» и прагматическими соображениями выгоды, сколько кодексом чести и своими идеалами, герой одинокий, находящийся в кольце врагов, не имеющий рядом ни друга, ни женщины (крупные планы расширенных тоской глаз Тихонова — постоянный рефрен фильма). Именно таким, постоянно готовым пойти до конца во имя высокой цели, вошел он в сознание миллионов зрителей.

Этот фильм определил и формулу неоромантизма в нашем искусстве. Романтические, лишенные рассудочности поступки героя — веди себя реальный разведчик так, как ведет себя Штирлиц-Исаев в тылу врага, он был бы пойман в течение суток — и при этом максимальная достоверность фона, документальные вставки хроники времен войны, подлинные исторические имена врагов, окружающих Штирлица-Исаева. Сценарист Ю. Семенов и режиссер Т. Лиознова как бы собирают все возможные ресурсы, чтобы выдать сертификат подлинности невероятным приключениям Штирлица. Детективная интрига соединена с историей внутренних переживаний. В отличие от других сериалов типа «На каждом километре», «Ставка больше, чем жизнь», «Семнадцать мгновений весны» — это не

столько история приключений — не случайно в фильме всего три или четыре выстрела, — сколько история душевных испытаний героя.

Отдавая должное искусству Ю. Семенова и Т. Лиозновой, умению, с которым они создали центральный характер Штирлица, его окружение, его врагов, все же следует отметить, что задачи их в известной мере облегчались тем обстоятельством, что время действия было отделено от нас тридцатью годами, отнесено к войне и проходило в экзотической, не слишком контролируемой опытом зрителя обстановке гитлеровского абвера и гестапо.

После этого телевидение сделало попытку повторить «Семнадцать мгновений весны» в современном варианте. Повторить не детективный сюжет, не материал, связанный с разведкой, а сам принцип многосерийного телевизионного фильма с романтическим героем, стоящим в центре сюжета. На этот раз зритель увидел историю женщины-ученого, наделенной всеми человеческими достоинствами, самозабвенно отдающей себя любимому делу — созданию газовых смесей, позволяющих человеку работать на большой глубине, и одновременно не слишком счастливой в личной жизни.

Генетическую связь своего фильма с «Семнадцатью мгновениями весны» режиссер Александр Прошкин подчеркивает и длинными заставками в начале и в конце каждой серии, где звучит музыка того же Таривердиева и голос того же Кобзона, исполняющего песни, правда, на этот раз не на слова Рождественского, а на слова Вознесенского и Самойлова и, к сожалению, менее выразительные, чем в «Семнадцати мгновениях весны». Но, конечно, эта преемственность прежде всего в центральном герое и в принципах его раскрытия. Интересно посмотреть, как «работают» эти принципы в применении к современному материалу, тем более что в создании фильма участвовал такой опытный драматург, как Эдвард Радзинский, и такая популярная талантливая актриса, как Татьяна Доронина. Мне кажется, что многие выверенные приемы эмоционального воздействия на зрителя Радзинский применяет здесь механически. И материал сопротивляется. Живое, ищущее искусство подменяется выверенной технологией. И она вдруг не срабатывает. Разрыв между драматургической формулой и реальностью оказывается слишком очевиден.

Эпизодический персонаж, удачливый конкурент Ольги Сергеевны, раньше нее испытавший газовую смесь для глубоководных погружений, носит странную фамилию Ангел. Но, в сущности, большинство героев могли бы носить эту фамилию, быть может за исключением Тютяева, опять же уличенного и пригвожденного собственной фамилией. Молчаливый ангел — Курдюмов (О. Ефремов), страдательно глядящий, как мучается Ольга Сергеевна из-за никчемного человека, но молча и неукоснительно приходящий к ней на помощь. Болтливый ангел — Троянкин (В. Гафт), уволенный Ольгой Сергеевной с работы, но готовый по первому ее ночному звонку ехать доставать билеты на самолет, улыбаться разным Тонечкам и Валечкам, чтобы только выполнить поручение своей обожаемой повелительницы. Падший ангел — Луговцев (А. Джигарханян), который долго мучил Ольгу Сергеевну, а потом «все понял» и, совершив бессмысленный подвиг, ушел с ее дороги, дабы не забрызгать грязью ее чистый облик. Архангел Дубровский (Е. Копелян). Как красиво признает этот могущественный враг победу Ольги Сергеевны: преподносит цветы, зовет к себе в институт, рисует «необъятные перспективы», а ведь пришел закрывать ее работу. И сам Ангел — ангел. Потому что, опередив Ольгу Сергеевну, он не хочет даже разделить с нею лавры научного открытия, на которые потратил восемь лет, а уходит на роль и место маленькой сноски в статье о методе Вашкиной. Наконец, сама Ольга Сергеевна... но о ней позже.

В последних сериях фильма, где спешно распутываются все драматургические узлы, все время идут турниры благородств, цепь драматических «отказов». Отказывается молодая героиня от претензий на своего возлюбленного и при этом: «я все равно буду вспоминать тебя». Отказывается Вадим от учебы в институте и уезжает за ней. Отказывается от утреннего самолета Ольга Сергеевна, чтобы помочь племяннику поговорить с невестой. И отказывается Луговцев от встречи с женой, хотя наверняка простила бы. Отказывается Троянкин от всякого вознаграждения за свою помощь и лишь молитвенно глядит на свой «предмет». И даже деловитый циничный Тютяев (Л. Броневой) отказывается от злорадства по поводу слабости Ольги Сергеевны и говорит на прощание: «я вас очень уважаю». О самом Ангеле мы уже говорили.

Бескорыстный отказ, да еще заставляющий страдать, должен действовать на зрителя безошибочно: в восьмой серии есть по крайней мере четыре момента, где запланированные слезы четко исторгаются. Драматургия «отказа» действует безотказно, да простят мне этот каламбур.

Идеализация и упрощение, примененные не к историческому материалу, а к живой узнаваемой современности, привели к слишком большому несоответствию между жизненным опытом зрителя и экраном.

Режиссер Прошкин чувствует определенный разрыв между реальностью и логикой поступков героев. Поэтому он так заботливо погружает их в быт, окутывает жизненными реалиями. Непрерывные съемки скрытой камерой, долгие проходы по улицам Москвы, свидания у метро, женщины с колясками, юноша на бульварной скамейке читает книгу, люди спешат на работу. Документ призван задрапировать, размыть четкий контур мелодрамы, придать неоспоримость — все как в жизни — ее вычисленной конструкции.

И еще одна особенность этого массового зрелища. Фильм рассчитан на разные аудитории — каждый должен получить свое. Люди средних лет должны упиваться успехами и несчастьями Ольги Сергеевны — и ученая, и открытие, а смотри: костромская баба-однолюбка, — вот ведь как не повезло в любви!

Молодежь с нетерпением должна ждать, чем кончится история молодых героев. И всем должен импонировать «свой парень» — шофер, с типажной точностью воплощенный В. Невинным, — здоровый мужик, самостоятельный, а как своей «кобры» боится!

Все вычислено и все не сходится! И особенно в образе главной героини. Ольга Сергеевна молчит, «как Штирлиц». Держится многозначительно и отчужденно. Но там это было оправдано положением Исаева среди врагов. Почему же здесь, среди нас и при этом в ситуациях, которые требуют слов, так часто молчит Ольга Сергеевна? Автор не только не дал ей слов, он, что более важно, не дал ей поступков.

Есть большая традиция советского искусства в изображении героя активного, действенного, жертвующего всем во имя идеи, во имя дела. Так, между прочим, рисковал жизнью Штирлиц-Исаев, чтобы спасти своего товарища по борьбе. Ольга Сергеевна ничем не жертвует. За нее жертвуют другие. Не она отказывается от своего возлюбленного Володи, а он приходит к решению уйти. Не она, сцепив зубы, говорит: надо продолжать опыты, мы не должны идти на авантюру — это делает Курдюмов. Она не совершает поступков, которые определили бы ее *как личность*. Поступки совершают другие.

В «Трех тополях на Плющихе», в «Мачехе» актриса открывала душевную красоту, человеческий талант в женщинах по видимости заурядных, внешне неприметных. Она как бы говорила: всмотритесь в них, в обычных, живущих среди вас — как они прекрасны. И зрительницы идентифицировали себя с героиней Дорониной и были бла-

годарны актрисе. Здесь наоборот. Все персонажи и автор расписывают невероятные качества героини Дорониной. А зритель видит женщину вполне заурядную, но отмеченную излишним самоуважением, умеющую прикрикнуть на начальника, обрезать старшего коллегу и с невинным видом совершать один сумасбродный поступок за другим. Здесь просчет драматурга, но не только в нем дело. Главное в том, что сама Т. Доронина ничуть не изменилась ни внешне, ни внутренне по сравнению с «Мачехой» и «Тремя тополями на Плющихе».

Тем не менее телесерии смотрят, и они заставляют кинематографистов считаться с их существованием, следовать законам и приемам, выработанным современным телезрелищем, или, наоборот, отталкиваться от них. Думается, что «смена художнической оптики» связана как с обращением к массовой молодежной аудитории, тянущейся к сильным страстям, ярким характерам, так и со стремлением оттолкнуться от телевизионного «как в жизни».

Раньше изобразительное искусство должно было доказывать свою неоднозначность, неадекватность жизни, борясь против натурализма. Теперь кино должно доказывать свою неадекватность телеэкрану.

Как фотография в свое время заставила живопись отказаться от принципа копирования, искать новые пути, так телевидение явилось мощным катализатором движения кино в сторону условности, стилизации, поисков тех драматургических и пластических форм, в которых явно заметны отход от внешнего правдоподобия, стремление к эксперименту, анализ собственных выразительных возможностей. Значит, и стремясь к контактам с массовым зрителем, в способах этих контактов сегодняшний кинематограф, во всяком случае в одном из своих влиятельных направлений, резко отличается от кинематографа 30-х годов. Это другая сторона процесса: взаимоотношения со зрителем меняются, как и меняется сам зритель. Во многих своих лучших образцах нынешнее кино избегает всеобъясняющих финалов, оно побуждает зрителя к сотворчеству, предлагая ему многослойные художественные тексты, решения, которые требуют ингеллектуального усилия, чтобы понять их на уровне авторского предложения.

Эти новые контакты со зрителем трудно свести к какой-нибудь одной модели. Каждый крупный художник ищет и вырабатывает свой способ, свою модель.

Сейчас на наших глазах рождается миф о том, что фильмы В. Шукшина всегда вызывали острый интерес широкого зрителя. Успокоительная легенда выпрямляет путь художника и лишает его последнюю картину ценности, выстраданной огромным творческим напряжением.

Между тем суть шукшинского феномена состоит как раз в том, что большинство картин будущего автора «Калины красной», построенные по законам его прозы — как новеллы, повести, путевые очерки, — не пользовались широким зрительским успехом. На страницах «Советского экрана» сам Шукшин вспоминал, как отменялся сеанс «Странных людей» в деревенском клубе по причине того, что было продано всего два билета. Это на селе! Это тот зритель, чьим мнением Шукшин дорожил особенно и о котором много писал. Шукшин мучительно переживал свой неуспех. Для него, художника, унаследовавшего традиционную для русской литературы страсть «глаголом жечь сердца людей», отсутствие ответного порыва зрителя означало как бы несостоятельность, ненужность сделанного им. «Да будь ты трижды современный и даже забегай с «вопросами» вперед — все равно ты должен быть интересен и понятен. Вывернись наизнанку, завяжись узлом, но не кричи в пустом зале. Добрые, искренние человечные слова тоже должны греметь. Гремят же на площадях в мире слова недобрые, фальшивые. Пусть и добро вооружается! Келейные разговоры о красоте, истине только обессиливают че-

ловечество перед ликом громогласности организованного зла. Если же кто сказал слова добрые и правдивые и его не услышали — значит, он не сказал их» *.

Шукшин сумел добиться того, чтобы его услышали. Он сделал «Калину красную».

Для своего фильма он избрал сюжет, относящийся в кинематографе к разряду вечных и безотказных — отпущенный или бежавший преступник (кстати, Егор Прокудин и выпущен и бежал от облавы из воровской «малины») встречает чистую женщину, под ее влиянием возрождается к новой жизни и погибает на пороге счастья от рук своих бывших сообщников. Сюжет настолько распространенный в западном кино, что для западных кинематографистов, привыкших мыслить стереотипно, «Калина красная» прозвучала просто как очередной гангстерский фильм с бытовыми зарисовками. Так ее не поняли и не приняли те, кто сами делают картины, далекие от жизни.

Но для самого Шукшина этот сюжет не был зрительской приманкой, хотя он понимал его притягательную силу. История вора, становящегося честным человеком, явилась способом решения заветной шукшинской темы, способом выявления его постоянного героя в предельной ситуации.

Любимые герои Шукшина — всегда странные люди — странные в смысле не похожие, и странные потому, что странники. Они уже не свои в деревне, но еще чужие в городе, они, бросив дом и детей, едут к южному морю, повинуясь этой странной, вполне онегинской «охоте к перемене мест». Они пребывают во взвешенном состоянии, выскочив из привычной наезженной колеи. И в этом ощущении освобожденности от привычных забот они задумываются о смысле своей жизни и жизни вообще. Они потому и «выламываются» из жизни, что хотят задуматься. Освобождаясь от ноши повседневных обязательств, они взваливают на себя ношу куда более тяжкую: рассмотреть себя и других до донышка и определиться. И в этом смысле история человека, закончившего одну прежнюю, тюремную жизнь и стоящего на распутье перед возможностями свободы, была идеальной для Шукшина: она вела его в глубь темы и вела к зрителю.

Острая сюжетная коллизия соединяется со сценами подробными, вроде бы бездейственными, снятыми «под документ» или в самом деле документально. Такими, как выступление арестантского хора, встреча с матерью, выступление самодеятельности. Но как по-разному используются они у Шукшина и в произведениях типа «Ольги Сергеевны». Там документальные сцены — фон, сертификат на подлинность, а смысл и интерес — в мелодраматических сюжетных коллизиях, в эффектных порывах чувств. Здесь смысл как раз в этих долгих знакомствах, взаимном ощупывании людей, в стремлении пробиться к их сердцевине, а ситуация, в которую поставлен герой, это как бы источник его душевного напряжения — надо решать сейчас или будет поздно. Его преследуют сообщники, его подозревают родные невесты, он мечется в поисках «праздника» — «экзистенциальная ситуация» сообщает особую остроту его вопросам. А Егор — личность вопрошающая, допытывающаяся ответов с той же пронзительной, исступленной страстью, что и герои Достоевского. Быть может, поживи Шукшин дольше, и прочертилась бы явственно связь его отверженных, не находящих покоя «странных» людей и с сыновьями Карамазова и с другими персонажами писателя.

Смысл сюжетных поступков Егора Прокудина — прийти к спокойной честной жизни. Смысл его духовного существования — найти «праздник душе». А праздник — это значит прийти к пониманию других людей, свободному, открытому, к ощущению взаимной нужности. И внутренний ход фильма — это история постижений Егора и

* Кинопанорама. Цит. изд., стр. 265.

Егором. Ведь он так же прорывается сквозь кору предубеждений, как и родители Любы, как молодой юрист, как односельчане. Сначала видится знак человека: вор, колхозник, начальник, официант, а лишь потом (и то иногда!) открывается человек. А надо бы наоборот!

Пробиться к человеку сквозь его маску, сквозь его «роль» — в этом идейный пафос фильма. В этом его эстетический пафос. Он доходит до воспринимающего его зрителя в своем главном человеческом смысле.

Социологические выборочные исследования зрителей «Калины красной», проведенные в Институте теории и истории кино, показывают, что каждый зритель искал и находил в фильме свое, особенно близкое ему. Произведение многослойное, «Калина красная» воздействовала разными своими сторонами на разные контингенты зрителя.

Одни, как правило, подростки, больше воспринимали ее детективную часть, связанную с воровской компанией, убийством Егора; других — волновали взаимоотношения Егора с Любой, станет ли он хорошим человеком или нет; наконец, третьи — их большинство — восприняли фильм как рассказ «про жизнь», рассказ, который «заставляет задуматься». Картина эта, как и многие другие значительные произведения последнего времени, обращенные к массовой аудитории, плюралистична, ориентирована на разные зрительские слои. Но что важно — ее цельность и органичность вызывают общую однотипную эмоциональную реакцию. Различия оценок происходят потом, когда в дело вступает разный жизненный опыт, разный образовательный и интеллектуальный уровень. Но в принципе в «Калине красной» нет, пожалуй, эпизодов, которые в одном зале вызовут слезы, а в другом смех. Она объединяет аудиторию, а не разъединяет ее. И в этом смысле Шукшин выступает продолжателем чапаевской традиции и, если оглянуться еще дальше,— потемкинской. Как министр Кленк в «Успехе» поймал себя на мысли, что он сочувствует матросам «Потемкина», так даже те немногие зрители, которые отвергают «Калину красную», в момент просмотра не могут избавиться от ее покоряющей эмоциональной силы.

Работая над «Романсом о влюбленных», А. Михалков-Кончаловский также стремился быть близким разным типам и категориям зрителей. Он сам это прокламировал в одной из статей, которые в изобилии сопутствовали фильму. «Это было уже в сценарии заложено. Одному зрителю будет интересен сюжет, другому — музыка, третьему — стихи. Наверное, кто-то своего и не дождется, картина ему надоест, и он уйдет из зала. И те, кто хочет видеть пристальное изображение жизни, долго будут маяться, пока в конце не найдут того, что их интересует» *.

Как справедливо замечает критик В. Кичин: «режиссер, стремясь к тому, чтобы каждый зритель нашел в фильме «свое», последовательно и одинаково «перевоплощается» в этого «каждого» зрителя. Он одинаково полнозвучно оркеструет и «мир любви» и «мир без любви», и прозу, и поэзию своего фильма.

Он со зрителем молодым и с тем, кто постарше. Он с любителями «бита» и с теми, кто ждет философских откровений. Он с романтиками и аналитиками... Не теряет ли он себя, растворив свой взгляд в этаком множестве взглядов?» — резонно вопрошает критик» **.

Вот здесь различие Шукшина и Кончаловского. Шукшин шел к зрителю, не прячась за маски, оставаясь Шукшиным, со своим голосом, точкой зрения, темой и героем. Он ничего не уступил и выиграл, сохраняя верность себе и учтя уроки прошлого.

Михалков-Кончаловский рассчитанно, умело работает «на зрителя» и для зрителя, предлагает каждому его наживку. Но вы-

---

* «Искусство кино», 1974, № 11, стр. 56—57.
** «Искусство кино», 1975, № 8, стр. 33.

ясняется, что «клюют» не все. Кончаловский сам признавался: «Мне вообще эта сторона вопроса — взаимоотношения со зрителем — кажется сейчас крайне важной. Быть может, в «Романсе о влюбленных» я даже перегнул палку в этом направлении, переусердствовал. Слишком часто оглядывался назад, идут зрители за мной или нет? Или уже куда-то в сторону свернули» *.

Стремление угодить всем, всем понравиться и вследствие этого неожиданная «обезличенность».

Впрочем, такая ли неожиданная? Желание понравиться всем часто ведет к измене себе. Художник растворяется в сумме приемов.

Так было в «Ольге Сергеевне». Какова режиссура Александра Прошкина? Вроде грамотная. А каков он? Его пристрастия, вкусы, черты? Да кто ж его знает...

О фильме Кончаловского не скажешь «все как у людей». Рука мастера ощущается во многих эпизодах. Но лицо художника для меня неуловимо.

Кончаловский четко осуществляет в фильме свою программу исчисленного сконструированного профессионального фильма. Характерно начало картины. Разбирая применительно к телевидению механизмы массовой культуры, Т. Адорно замечает: «Важно то, что наклеивание этикеток, привычка классифицировать зашли так далеко, что зритель, не видя передачи, уже настраивает себя на определенный лад — точно так же, как и радиослушатель, уловив начальные звуки Первого концерта для фортепьяно с оркестром Чайковского, автоматически отмечает: «А, серьезная музыка», а услышав орган, с той же автоматичностью говорит себе: «А, религия!» Этот «эффект нимба», выработанный прежним опытом, психологически не менее важен, чем смысл того явления, которое привело его в действие; вот почему такого рода побуждения нельзя ни в коем случае сбрасывать со счетов».

Кончаловский прекрасно учитывает этот «эффект нимба», когда выводит на экран парня в джинсах с длинными волосами, когда появляется мотоцикл, гитара, откровенные жаркие объятия, музыки «бит». Здесь восхищенный молодой зритель должен сразу настроить себя на волну чего-то молодежно-музыкального, хиппово-романтического. Говорят стихами? Мешает, конечно. Но в «Шербурских зонтиках» поют. Пообвыкли как-то. И зритель, в особенности молодой, «идет», ободряюще кивая нервно «оглядывающемуся» режиссеру: «Иду, мол, иду!»

Но «эффект нимба» кончается, в дело вступают собственные смысловые единицы фильма. В дом врывается дворовая общественность провожать героя в армию, отставной полковник говорит монолог. И джинсовый мальчик пролога преображается. Подтянувшись, он и сам возвращает маме и соседям слова, не очень вяжущиеся с его предыдущим поведением и видом. Мюзикл резко обрывается в плакат. И тут, говорю это, опираясь на собственные наблюдения, зритель, до того шедший за режиссером, начинает запинаться. В зале поднимается шум...

Странно, что Михалков-Кончаловский, последовательно ратующий в теоретических высказываниях за чистоту жанра, на практике отступает от этого положения. И не просто отступает — это было бы естественно. Выше мы пытались показать, что водораздел между серьезным искусством, обращенным к зрителю, и искусством массовым очень часто проходит и по линии соблюдения или несоблюдения чистоты жанра. Но Михалков-Кончаловский не пытается создать органическую смесь жанров, не переосмысливает какой-то один жанр. А резко, демонстративно склеивает, оставляя грубые швы, совершенно разные жанровые конструкции. И начинается реакция отторжения чужеродной ткани. Многим зрителям

* «Искусство кино», 1974, № 11, стр. 56.

трудно перейти от мюзикла к плакату. Потом от плаката, требующего безусловности восприятия, к ироническому приему «кино в кино», затем к столь же условной прозаической части фильма. Речь идет не о том, что зритель уходит из зала. Нет, он остается до конца. Своей спорностью, необычностью фильм привлекает зрителя. Но часто зритель теряет веру в непреложность художественной логики происходящего на экране и агрессивного в своих средствах воздействия. Визуально-звуковой ряд организован так, чтобы в каждую данную минуту убедить, покорить, заворожить. Это и вправду «кинокулак». Только в цель он, по-моему, попадает не всегда.

При всем том, если отвлечься от частного случая «Романса о влюбленных», то метод Михалкова-Кончаловского, метод агрессивного воздействия на эмоции зрителя, стремление учесть разноориентированные группы и сплавить их в общую, использовать предыдущий экранный опыт, — все это создает вполне определенную модель фильма, направленного к широкой аудитории. Если Шукшин близок «Потемкину» по эмоциональному результату, то Кончаловский схож с молодым Эйзенштейном по методу воздействия на аудиторию.

Приведенными моделями не исчерпывается, конечно, разнообразие взаимоотношений со зрителем в нашем кино. Иную модель предлагает Г. Панфилов. Симптоматично, что его первый фильм «В огне брода нет» не сразу нашел дорогу к зрителю. Зрительский интерес к нему возник уже п о с л е того, как Панфилов завоевал зрителей фильмом «Начало». Это не случайно. Эстетика Панфилова рассчитана на внимательное «всматривание», «вдумывание» в фильм. Он не предлагает однозначных решений и ответов. Поэтому чрезвычайно велик «разброс» мнений о многих его героях и, в частности, о героине его последнего, еще не вышедшего в прокат фильма «Прошу слова» Елизавете Уваровой. Мы не знаем, какая судьба ожидает картину в массовом прокате. Но думается, что на разных уровнях зрительского восприятия она будет читаться по-разному именно в силу неоднозначности, даже противоречивости центрального характера — хотя картина тщательно продумана как в своей общей конструкции, так и в отдельных компонентах. Достаточно вспомнить странное на первый взгляд начало со случайной гибелью сына, бросающей трагический отсвет на развернутую ретроспективно судьбу героини. Это заставляет зрителей с особой пристальностью следить за ее поступками и душевными движениями — она еще не знает, что случится, а мы уже знаем!

Существует и «вариант» Р. Быкова. Он сам изложил его суть: «Ребенок интуитивно сопротивляется огромному потоку информации... Он привыкает к обилию информации как к «общему шуму». Механическое восприятие создает систему восприятия избирательного». Отсюда: «разве мыслимо, не меняя интонации, рассчитывать на то, что тебя услышат?» Так возникает некий вариант «теории остранения» эпохи массовых коммуникаций.

Есть модель О. Иоселиани: ничего как будто бы не навязывая зрителю, предлагая просто ряд не очень значительных ситуаций, Иоселиани подводит к чрезвычайно серьезным выводам. «Послевкусие» его картин «Листопад» и «Жил певчий дрозд» связано с глубокими раздумьями о жизни.

Очень четкие принципы прочерчиваются в фильмах Э. Рязанова. Он создает современные городские сказки, рождающиеся на скрещении невероятной парадоксальной ситуации и прозаически узнаваемой среды. И похоже, что Рязанов и его постоянный соавтор по сценариям Э. Брагинский давно почувствовали и точно учли тягу современного городского человека, чья жизнь течет напряженно и часто несколько однообразно, к невероятному, удивительному и веселому. К Приключению с большой буквы, в котором он будет если не участником, то хотя бы свидетелем.

Есть модели С. Бондарчука, С. Герасимова, Ю. Озерова, Ю. Райзмана, в развитии нашего кинематографа играющие принципиально важную роль; они неизменно оказываются в центре внимания зрителей и критики. Скажем об одном еще, быть может, наиболее спорном, неочевидном варианте — варианте Тарковского.

Таким образом количество инвариантов взаимоотношений художника и зрителя в советском кинематографе весьма велико. Что ж, это свидетельствует о богатстве искусства социалистического реализма, в котором многообразие направлений, индивидуальностей органически связано с многообразием коммуникативных принципов.

В этой статье я пытался показать, как кинематограф настойчиво ищет пограничную линию, отделяющую его от телевидения, свою заповедную территорию в сердце зрителя. Но, положа руку на сердце, приходится признать, что сам зритель в большинстве случаев не различает, какой фильм он смотрит — телевизионный или сделанный на киностудии. Опросы показывают, что зритель дифференцирует фильмы (в большинстве случаев) на те, какие он видел в кино или на телеэкране, а кем они созданы, ему абсолютно все равно.

К тому же большая часть как той, так и другой продукции и не дает основания для их резкого деления. Актеры снимаются те же, и сюжеты похожи. И, скажем, «Когда наступает сентябрь» вполне мог быть одной из серий телефильма «В одном микрорайоне»: в микрорайон приехал дедушка с Кавказа, водит внучка в школу, приглашает соседей на шашлык, потом оказывается, что он болен раком, на аэродром его провожают все соседи, домовый слесарь и пожарник. Все то же самое. Идея стабильности и единства всех слоев общества, утверждение поэзии будничных дел. То же стремление к узнаваемости, к любовному оглядыванию быта, что и в «Горожанах».

С другой стороны, и телевидение быстро интегрирует эксперименты кино, соединяя разнородные эстетические стихии документального и игрового, вынося демонстративно процесс съемок на экран, соединяя самые различные эстетические ряды (пусть порой и не столь удачно, как в «Вешних водах» А. Эфроса).

Означает ли это, как полагают некоторые теоретики, что телевидение, дескать, конкурирует не с кинематографом, а с кинопрокатом, и если уводит зрителей из кинозалов, то зато показывает фильмы по телевидению, бесконечно увеличивая их аудиторию. Во-первых, кинопрокат неотделим от кинематографа в целом, он дает ему материальную базу, обеспечивает самый фундамент его существования. Но есть и иные обстоятельства эстетического порядка, показывающие, что телевидение даже в своей репродуктивной функции не может подменить кинематограф. Фильм на маленьком экране, фильм, обращенный к единичному зрителю, фильм, идущий в контексте большой телепрограммы, в окружении спорта, информации — это совсем не т о т фильм, который идет в кинотеатре.

В кинематографической среде порой возникают споры, куда должно развиваться наше кино, какой путь борьбы за зрителя может считаться более перспективным? Сейчас очень популярна в среде самих творческих работников идея крепкого среднего фильма, учитывающего факторы зрительского успеха, фильма зрелищного, очень определенного по жанру, с напряженной интригой, увлекательным сюжетом. О «железном» сценарии, который может помочь создать профессиональный средний фильм, пишет, как уже говорилось, Михалков-Кончаловский, за «средний фильм» ратует на страницах «Искусства кино» И. Авербах. Что ж! Такие фильмы нам нужны, должна быть твердая основа репертуара, и следует принять все меры, чтобы уровень этого среднего зрительского фильма повысился. Для этого необходимо прежде всего более чутко откликаться на тематические запросы массового зрителя.

«Хотим отдохнуть после трудового дня и имеем на это право», «хотим разрядки и развлечения, хотим посмеяться!» — такие призывы с завидным постоянством несутся со страниц читательских писем. И в самом деле, зритель имеет право на отдых, разрядку, развлечение. Казалось бы программа для кино ясная — даешь детектив, мюзикл, комедию!

Но оказывается, что развлечения такого рода может дать и постепенно все больше дает и телевидение. А с другой стороны, истории про «нашего» разведчика в «ихнем» штабе и про Петровку 38, оказывается, уже не собирают ожидаемого зрителя. И новые серии «Неуловимых» тоже приняли с прохладцей.

Опыт, наш и зарубежный, показывает, что у кино имеются свои пути и области, где телевидение, пока во всяком случае, не может его дублировать.

Первое. Создавать фильмы точного адреса и осуществить идею дифференцированного проката. Любопытно, что научно-техническая революция, которая, казалось бы, должна все привести к стандарту, наоборот, вызвала чрезвычайную гибкость в приспособлении к индивидуальным вкусам потребителя. Олвин Тоффлер в своей книге «Футурошок» приводит многочисленные факты «сегментации рынка» и дестандартизации продукции.

Мы пока не можем прийти к положению, когда месяц в одном кинотеатре будут показывать «Начало», а в другом «Неуловимых». Прокат продолжает исходить из концепции, что все зрители сначала пойдут на «Жил певчий дрозд», потом на «Королеву Шантеклера», а затем на «Голый остров». И если происходит «сбой» и зритель упрямится, то виноваты, конечно, фильмы.

И второе. Фильмы-открытия. Открытие материала, темы, проблем, личности художника. Фильмы, на которые странным образом идет и тот зритель, который как будто желает только разрядки и отдыха.

Фильм «штучного производства» — то, в чем, надеюсь, экран еще долго будет сильнее телевидения.

Еще раз подчеркну, что характер взаимоотношений между кино и телевидением у нас совсем иной, чем на Западе. У нас нет и не может быть беспринципной борьбы за доходы — в конце концов и телевидение и кино находятся в одной государственной системе и выполняют общие задачи по коммунистическому воспитанию трудящихся. Но соревнование за внимание зрителя, за успех у него есть. И в этом смысле американский опыт может быть для нас поучителен. Американское кино, как известно, еще пятнадцать лет назад вступило в жестокую борьбу с телевидением, понесло тяжелые потери, долгое время находилось в кризисе, а затем вышло из него и сейчас, по данным американской статистики, посещаемость кинотеатров неуклонно увеличивается, так что телевидение уже не может помешать этому процессу. Журнал «Ньюс уик» цитирует слова президента компании «Парамаунт» Фрэнка Яблонса: «Потерянная аудитория, — сказал он, — потеряна нами только потому, что мы по большей части производили ерунду.

Но по-настоящему хороший фильм может привлечь их (зрителей. — *Ю. Х.*) обратно. Доказательством этому может служить тот факт, что фильмы «Крестный отец» или «Французский связной» принесли больше прибыли каждый, чем раньше целая кинокомпания за год производства».

Таким образом, именно «штучное» производство, картины-открытия, хотя и направленные на успех у массового зрителя, четко учитывающие его интересы, в первую очередь оказались способны успешно соревноваться с телевидением. Думается, что эта закономерность сохраняется и для нас.

Кинематограф «Баллады о солдате», «Председателя», «Калины красной» может не бояться наступления массовых коммуникаций. Он просто будет учитывать их существование.

«Большой день Европы»
«Нина»
«Тревожный месяц вересень»
«Когда дрожит земля»
«Чужие письма»

Г. Дейниченко

В борьбе за право на мир

«Большой день Европы»
Сценарий М. Стуруа. Режиссер В. Трошкин. ЦСДФ, 1975.

Время — едва ли не единственный критерий важности многообразных событий, происходящих в мире. Одни из них, казалось бы, громкие и даже сенсационные, забываются порой на следующий же день. Другие надолго остаются в памяти людей. И не просто остаются, а с течением времени приобретают рельефность высеченных на скрижалях истории надписей.

Именно таковы события памятных дней 30 июля — 1 августа 1975 года, на которые падает завершающий этап Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе. Чем дальше отодвигаются они в прошлое, тем отчетливее выявляется масштабность усилий народов, впервые в истории предпринявших попытку сообща создать условия для сохранения и упрочения мира на всем европейском континенте, тем явственнее выступает на первый план плодотворность и действенность миролюбивого внешнеполитического курса Советского Союза и стран социалистического содружества, стоявших у истоков политики разрядки международной напряженности.

Надо сказать, что в оценке общеевропейского совещания — встречи глав государств и правительств 35 стран в Хельсинки — с самого начала не было расхождений. И искренние сторонники мира и те, кто взирал на титаническую работу по строительству мирного будущего Европы со скепсисом маловеров и даже с непримиримой яростью людей, уже бессильных изменить ход истории, одинаково хорошо понимали величие момента. Разве случайно в те дни столица Финляндии собрала рекордное число журналистов? Разве случайно телевидение пристально следило за каждой деталью хельсинкской встречи? И, конечно же, ее запечатлевали кинохроникеры. Заключительная стадия общеевропейского совещания отражена в десятках, сотнях книг, научных трудов, фильмов, выпущенных во всем мире. Документальная лента «Большой день Европы» — одна из таких работ и, мне кажется, одна из наиболее запоминающихся.

Мне довелось увидеть этот фильм не сразу же по выходе на экран, а лишь спустя несколько месяцев, практически в преддверии первой годовщины хельсинкской встречи на высшем уровне. И, как выяснилось, было свое преимущество в таком временном разрыве. Ведь время — критерий не только событий, но и того, как о них рассказано. Запечатленные на пленке кадры перенесли меня в напряженную и приподнятую атмосферу необычно жарких для северной столицы дней. Нет, это было не просто приятное, хотя и запоздалое, знакомство с дневником дотошных наблюдателей. Само понятие «наблюдатель» уже включает в себя беспристрастность, а то и равнодушие. Фильм же, который я увидел, носил иной характер. Это взволнованный рассказ людей, сопричастных со всем тем, что происходило в Хельсинки, прямо заинтересованных в успехе встречи, горячо поддерживающих усилия Советского Союза,

«Большой день Европы». Делегация Советского Союза во главе с Генеральным секретарем ЦК КПСС Л. И. Брежневым в Хельсинки на Совещании по безопасности и сотрудничеству в Европе

направленные на укрепление мира в Европе.

Такие настроения свойственны сегодня не только советским людям. «Внешняя политика Страны Советов, — говорил в докладе на XXV съезде КПСС Л. И. Брежнев, — пользуется уважением и поддержкой многомиллионных народных масс во всем мире». Эта поддержка была одним из важнейших факторов того поворота в международных отношениях, которым отмечено прошедшее пятилетие. Поворота от «холодной войны» к мирному сосуществованию государств с различным общественным строем. Поворота от напряженности, угрожавшей взрывом, к разрядке и нормальному взаимовыгодному сотрудничеству. Об этой поддержке свидетельствуют включенные в фильм репортажи о массовых антивоенных демонстрациях общественности различных стран Европы. На протяжении фильма камера не раз фиксирует лица людей, заполняющих в те дни улицы Хельсинки. И на них читается не праздное любопытство, а искренняя забота о мирном будущем Европы, континента, больше других, пожалуй, испытавшего на своем долгом веку...

Да, Европа долго шла к тем переменам, которые определяют ее сегодняшний день. За те годы, что существует Советская держава, на знамени которой начертаны два великих слова — «социализм» и «мир», наша страна, признанный оплот всех миролюбивых сил, не раз призывала европейские государства к добрососедскому сотрудни-

честву, к обеспечению безопасности коллективными усилиями. Так было в годы, предшествующие второй мировой войне. На достижение этой цели была направлена политика СССР и в послевоенные годы. Десять лет продолжалась политическая подготовка общеевропейского совещания. Два года длилась работа самого совещания.

Но можно без колебаний сказать: достигнутые результаты стоят затраченных усилий. Участники общеевропейского совещания разработали свод принципов межгосударственных взаимоотношений, которые полностью — и духом и буквой — отвечают требованиям мирного сосуществования. Как подчеркивал Л. И. Брежнев, подводя итоги этих усилий, «созданы благоприятные условия для сохранения и упрочения мира на всем континенте».

Такой итог, как и сам созыв общеевропейского совещания, представляет собой один из важнейших результатов работы КПСС и Советского государства по практической реализации Программы мира, выдвинутой XXIV съездом нашей партии. Этот важнейший документ, опирающийся на ленинские принципы внешней политики и полувековой опыт деятельности нашей партии по сохранению и упрочению мира, поставил четкие задачи в борьбе за переход от опасности войны к мирному сотрудничеству. Среди этих задач одно из важнейших мест занимало обеспечение европейской безопасности.

Пожалуй, впервые в истории эта цель носила характер не благого пожелания, а конкретной политической установки. Ее достижение было подготовлено всем ходом событий, сложившимися объективно условиями сегодняшней Европы, где наиболее сильны позиции социализма, воздействие согласованной политики социалистических государств.

Столь пространное отступление мне кажется здесь необходимым не просто ради того, чтобы напомнить читателям об актуальности Программы мира и масштабности усилий нашей страны по ее реализации. Мне хочется подчеркнуть и сложность задачи, стоявшей перед авторами фильма. А состояла она, эта сложность, в том, чтобы вместить в 50 минут экранного времени рассказ и о встрече в Хельсинки, и о тех исторических событиях, которые предшествовали ей и, по сути дела, проложили дорогу общеевропейскому совещанию. Мне кажется, авторы справились с этой сложностью. Веху за вехой вопроизводит киноэкран тот путь, который прошла Европа, прежде чем представители 33 европейских государств, США и Канады сели за стол переговоров: активизация советско-французских контактов на высшем уровне, сдвиг в советско-западногерманских отношениях и их нормализация, поворот к лучшему в наших отношениях с Соединенными Штатами, содействовавший оздоровлению международного климата в целом, в том числе и в Европе. Не упущен ни один из этих важнейших моментов. И обо всех этапах развития международной обстановки, предшествовавших хельсинкской встрече, рассказано не скороговоркой. Их место в процессе вызревания исторического сдвига в жизни народов европейского континента определено четко и выразительно.

Перед авторами фильма стояла и еще одна сложная задача: выбор жанра, соответствующего теме. Конечно, такая тема могла быть решена и в «простой» (я намеренно беру это слово в кавычки, ибо все знают, чего стоит кажущаяся простота кинохроники) событийно-репортажной документальной ленте. Но из всех возможных вариантов авторы выбрали самый трудный, обратившись к образной кинопублицистике. Сделав такой выбор, они подчинили своему решению и все компоненты фильма — текст и композицию, киноматериал, музыкальное оформление и соотношение цветных и черно-белых эпизодов.

Фильм производит цельное впечатление, несмотря на многоплановость событий, не-

смотря на обилие исторических ссылок. Ведь все эти ссылки, все экскурсы подчинены основной идее — показу действенности советской внешней политики, направленной на закрепление и углубление процесса разрядки, обеспечение прочного и длительного мира в Европе.

Доминирующим приемом в фильме стала ретроспектива. Авторы то и дело возвращаются в прошлое — к началу нашего столетия, к событиям второй мировой войны, к совсем еще «свежим» историческим фактам. Перед зрителем проходят кадры, разоблачающие сущность империалистической внешней политики и акции буржуазных дипломатов, по сути дела, готовивших новые войны — Версальский мир, мюнхенский сговор...

Для меня, газетчика, верно найденное слово всегда было «весомее» кинокадра. Но когда зритель видит, как кашляет и задыхается в ипритном чаду солдат в окопах Вердена, когда возникает факельное шествие гитлеровцев, сворачивающееся в свастику, когда с экрана веет холодом руин разрушенных городов, то, кажется, и не нужно долгих объяснений. Такие кинокадры говорят сами за себя. Соединенные же с острым дикторским текстом, они приобретают дополнительный эмоциональный заряд.

Постоянные возвращения в прошлое не

«Большой день Европы»

просто продиктованы «ходом» фильма. Ведь как это явствует из его названия, подкрепленного первым же кадром с листком календаря и датой 1 августа 1975 года, фильм представляет собой и репортаж о дне подписания Заключительного акта общеевропейского совещания. Рассказ о том, что предшествует этому дню, с формальной точки зрения, уже экскурс в историю. Но, повторяю, эти экскурсы — не просто дань форме. Это необходимый фон повествования и в то же время своеобразный масштаб сегодняшних свершений на пути превращения Европы в континент мира и сотрудничества народов. И напоминание о том, в какую бездну хотят столкнуть европейский континент силы реакции и войны.

Один из центральных эпизодов фильма — выступление Леонида Ильича Брежнева с трибуны дворца «Финляндия», где происходил заключительный этап Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе. Эта глубокая и аргументированная речь была центральным событием хельсинкской встречи на высшем уровне, его камертоном. К словам этой речи прислушивались с особым вниманием, ибо выступал руководитель Страны Советов, заслуги которой в обеспечении мира в Европе неоспоримы, выступал политик, известный всему миру как последовательный борец за разрядку международной напряженности.

В те дни всю планету облетело емкое и четкое определение европейского форума, который был охарактеризован Л. И. Брежневым как победа разума, как выигрыш всех, кому дороги мир и безопасность на земле. Всю планету облетел его призыв к материализации разрядки, к наполнению ее во все большем объеме конкретным материальным содержанием. Этот призыв стал мощным импульсом новых усилий европейских народов и миролюбивых государств в деле укрепления мира.

Выбранные авторами хронологические рамки фильма, естественно, не позволили рассказать в полной мере о новом этапе борьбы сил мира, прогресса за утверждение разрядки. Но вывод из всего увиденного напрашивается сам собой: Советский Союз готов сделать для этого все возможное. Эту готовность подтвердила работа XXV съезда КПСС. В провозглашенной на съезде программе дальнейшей борьбы за мир и международное сотрудничество, за свободу и независимость народов выдвигаются конкретные направления этой борьбы, и среди них линия на полное претворение в жизнь Заключительного акта общеевропейского совещания, на развитие мирного сотрудничества в Европе занимает одно из первых мест.

Действуя в этом направлении, Советский Союз уже выдвинул предложения по развитию общеевропейского сотрудничества в ряде важных областей, и эти предложения встречают мощную поддержку общественности всех народов континента.

Состоявшиеся уже после XXV съезда КПСС переговоры советских руководителей с руководителями таких стран, как Англия, Франция, Швеция, выявили растущую заинтересованность в развитии европейского сотрудничества, в осуществлении всех положений Заключительного акта Хельсинки.

Все это не значит, конечно, что жизнь европейского континента теперь автоматически будет развиваться по новому пути. «За достижение в Европе действительно прочного мира, за то, чтобы разрядка стала необратимой, — говорил Л. И. Брежнев, — нужно еще много и упорно бороться». В самом деле, влиятельные круги ряда западноевропейских государств еще не отрешились от психологии «холодной войны». Кое-кто даже не прочь выхолостить и извратить самую суть Заключительного акта, принятого в Хельсинки.

Происки этих кругов давали знать и в период подготовки завершающей стадии общеевропейского совещания и даже в дни хельсинкской встречи. О силах, про-

тиводействующих разрядке, напоминает и фильм «Большой день Европы».

Впрочем, не они определяют сегодня политическую погоду в Европе. Будущее континента в руках тех, кто хочет свободы, равенства, независимости, мира и прогресса. Их усилия превратили задачу достижения прочного мира из благого пожелания в реальную задачу.

Созыв Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе и его успешное завершение — это бесспорная заслуга советской внешней политики, ленинской политики мира и дружбы между народами. Одна из неотъемлемых черт этой политики — ее гуманизм. Идеи гуманизма пронизывают разработанную XXV съездом КПСС программу дальнейшей борьбы за мир и международное сотрудничество.

Кинолента «Большой день Европы» подчеркивает гуманистическую сущность советской внешней политики и исторический оптимизм ее творцов. Бетховенская ода «К радости», не раз звучавшая с экрана, стала своеобразным камертоном фильма, отразившего одну из величайших побед народов в борьбе за право на мир.

Г. Гудиев

«Мы кузнецы и дух наш молод»

«Нина»
Авторы сценария В. Еремеев, М. Зульфикаров. Режиссер В. Грунин. Оператор Б. Насимов. Северо-Кавказская студия кинохроники, 1975.

Фильм «Нина» длится десять минут. В течение этих минут мы видим старый, не очень светлый и не очень удобный для работы цех Грозненского завода «Красный молот». Да, НТР пока коснулось его лишь крылом... Здесь работает бригада кузнецов Ивана Акатовского и крановщица, ударник коммунистического труда Нина Розакова, именем которой назван фильм.

В чем состоит их работа? Огромными вилами мужчины цепляют металлическую болванку, а Нина на тельфере подгоняет ее к раскаленному зеву печи. Болванка заталкивается в печь, через какое-то время створки печи открываются, и огнедышащий куб едет под пресс. Мощный пресс и крепкие, ловкие руки кузнецов превращают болванку в готовую деталь. На первый взгляд на экране как будто бы пассивная фиксация кинокамерой трудового процесса. Обычно в документальных лентах подобные кадры, сопровождающиеся уже примелькавшимся газетным текстом, — признак если не художнической несостоятельности, то, во всяком случае, слабости авторов, работающих по стандарту.

А здесь... Когда говорят, что простота — это не просто, мысленно вспоминаю каждый план фильма «Нина», и пропадает всякое желание полемизировать по поводу непростой простоты, хочется еще раз увидеть на экране людей, сразу ставших мне симпатичными по воле ежедневно, ежеминутно формирующего их труда.

Камера оператора останавливается на лицах рабочих бригады Ивана Акатовского, в кадре и он сам. Возможно, планы, вошедшие в фильм, тщательно отбирались из большого количества отснятого материала, но, вероятнее всего, оператор Борис Насимов снайперски «попадал» в моменты наивысшего самораскрытия человека, схватывал работающих кузнецов точным взглядом человека, влюбленного в их профессию и в них самих. А они прекрасны! Не только потому, что крепки, могучи мышцы их рук, что вдруг под весом болванки трое отрываются от земли и, повиснув на ручке железных вил, описывают кривую поединка с металлом, как всесильные духи, повелители огня...

Тут есть нечто большее. Существуют, очевидно, законы тончайшей связи между

физическим и духовным в человеке. Не знаю, кого благодарить — снимавших фильм или снимающихся в фильме,— но безусловным достоинством этой картины является гармония этих сил в человеке и даже преимущества духовного начала, хотя перед нами не научный симпозиум, а рабочий день кузнечного цеха. Если труд не суровая необходимость, компенсируемая зарплатой, а дело чести, доблести, основа нравственной порядочности и высокой мечты, то лица тех, кто трудится, — поистине прекрасны. И они, показанные в этой короткой ленте, надолго остаются в памяти с неповторимыми оттенками не только света, освещающего их, но, прежде всего, света, излучающегося из глубины души, трудно досягаемой порой даже для пера истинного писателя, не говоря уже о камере хроникера...

В контексте фильма интересны четыре подряд комментария Нины в адрес Ивана Акатовского: «Змей Горыныч. Не дает воды напиться. Вот так всегда», «Нет времени с крана слезть», «Злой мужик», «Передыха не дает»... И тут же: «А работает, вообще, как — нравится мне. Красиво работает, загляденье просто».

Труд выявляет сущность людей, их отношение к работе, друг к другу...

«В прошлом месяце премию ему не дали, с кем-то поскандалил». На вопрос: «Подрался?» — Нина отвечает: «Не знаю что, утром перед работой все сам парторгу и рассказал». Социология? Да. Но в ткани искусства. Информация, как радиосигнал, обращенная к бригадиру кузнецов, но, мгновенно отражаясь, этот сигнал возвращается к Нине, ее характеру, ее образу. Между репликами: «А как раз сегодня подводили итоги соревнования. Мы все получили премию по двадцать пять рублей, а ему не дали» и «А сам он ни слова не сказал за себя» — мы видим Ивана в работе. Он естественно выразителен, начисто лишен позы, о которой, этот высокий и ладный кузнец ничего не знает сызмальства.

С тельфера Нины свисает стальная цепь. Болванка в печи. Можно оттереть потное лицо, отхлебнуть из бутылки воды. Иван щурится. Улыбка в уголках губ. А к лицу медленно приближается цепь: коснется — отойдет, отойдет — коснется... Шум цеха микшируется, уплывает, и в динамиках, нарастая волной, медленно плывет мелодия.

Нина тоже отдыхает, пьет воду, смеется. Что за смех у нее! Удивительно открытый и честный... Да, да — честный, за ним угадывается жизнь без компромиссов, боль по чужой боли, дар радоваться малому... И сама она очень знакомая, по-семейному теплая, и этой ее щедрой человеческой теплотой, как лучами, пронизан весь громыхающий и гудящий печами цех.

«У нас есть кузнецы, еще в войну работали, танки здесь ремонтировали...» — говорит Нина корреспонденту (так ей был представлен звукооператор В. Хатамов. Он стоит в кабине, слушает Нину и незаметно для нее пишет все, что она говорит на пленку).

Нина говорит о танках Великой Отечественной... В фонограмме — естественные шумы цеха, и по велению слов, тронувших сердце и память, в одно мгновение ощущаешь все, что было выстрадано страной в годы войны. А не та ли это Нина, о которой пели «на позицию девушка провожала бойца»? А может, Нина — Машенька на перепутье фронтовых дорог? А может, Зоя, ожившая в майский девятый по счету день сорок пятого...

«Ларке моей, младшей, три месяца было, когда я поступила на работу крановщицей. Муж привезет ее сюда к цеху, слезу, покормлю и опять на кран». Дом, конечно, не завод, но завод — родной дом для таких, как Нина, и даже события ее сна, о котором она рассказывает «корреспонденту»,— как бы преломление ее дневной жизни в цеху. «Открыла я крышку горна, а оттуда черт выскочил». Черт — существо нереальное, но вот «пришел инженер, начальник, ходят вокруг него, совещание ус-

тронли, курят сигареты...» — это уже зримая реальность. Комизм ситуации меняет ее содержание. «Дура,— говорит черт,— меня послали тебя к пенсии приготовить, насчет подарка узнать...» Магнитофон записывает дальше рассказ героини: «А у нас женщины идут на пенсию с сорока пяти лет... А мне девять месяцев осталось, за это время родить могу... а вдруг рожу, а?» — и Нина смеется, смеется так заразительно!

Перед Ниной нет текста, она свободна в речи и подчинена только ходу своих мыслей. А изображение подчинено режиссеру. Личная, я бы сказал, лирическая интонация звучит в словах Нины: «Мне вот тот молоточек нравится. Это самый первый молот в цехе... А название заводу «Красный молот» тоже кузнецы дали, в двадцать третьем году...» Нина опускает голову на руки, задумывается... И рождается художественный образ, в котором судьба социалистической Родины, ее первых пятилеток, энтузиазма и суровой юности смыкается с судьбой таких, как Нина.

Порой пространство человеческой души обозримо, как пятак на ладони, а порой оно беспредельно... Не в пример другим документальным фильмам этот очерк «извлекает корень» из предлагаемых обстоятельств, вовсе не показывая человека в кругу семьи, в театре, на собрании или в эпицентре какого-нибудь важного события. Режиссер Вадим Грунин расширяет возможности документального рассказа о человеке не за счет внешних приспособлений, а используя внутренние ресурсы жанра. Разнообразному «меню» он предпочитает честный «хлеб» репортажа. Поэтому знакомство с фильмом привлекает не столько ракурсом камеры, ее изобразительностью, сколько ракурсом режиссерского видения, а именно: отбором, лаконичностью выразительных средств, чувством целого...

Говоря об этом фильме, необходимо сказать и об операторе Борисе Насимове. Его камера «забирает» тебя в цех, где ты словно чувствуешь дым «жареного» металла, сам орудуешь непослушными вилами, сам крутишь поковку под молотом пресса. После просмотра хочется принять душ, выйти на воздух и остудить тело...

«Нина»

На экране кузнечный цех. Но кадры не задавлены машинерией — человек виден в нем в полный рост. Человек и его дело показаны в удивительной гармонии, отражающей особенности нашего времени. «Железный мужик! — говорит Нина о Иване Акатовском.— Дело с железками всю жизнь имеет, и сам железный стал».

Достоверность — основа документального кинематографа. Ну, а индивидуальное творческое видение — примета таланта. Достоверность рассказа о людях труда в сочетании с индивидуальностью его интонации — вот что определило удачу этой короткой непритязательной документальной ленты, созданной одаренными и любящими свою работу людьми.

Т. Иванова

Осенью сорок четвертого

«Тревожный месяц вересень»

По повести В. Смирнова. Сценарий В. Смирнова, Л. Осыки. Постановка Л. Осыки. Оператор С. Шахбазян. Художник В. Шавиль. Композитор В. Губа. Звукооператор А. Чернооченко. Киевская киностудия им. А. Довженко. 1975.

... Бледное, омытое дождями осеннее небо. Кирпичная стена. Наружная деревянная лестница. Титр — «Украинское Полесье, 1944 год». Вывеска — «Ожинский райотдел НКГБ». Женщина в потертом плюшевом жакете у ступеней лестницы. То ли явилась сюда искать защиты и справедливости, то ли, отчаявшись добиться ответа в иных местах, решила хоть здесь допроситься, когда завезут в городские лавки бязь и керосин. Город насквозь продут сентябрьским ветром, ветер гонит стылую рябь по лужам, шевелит клочки сена на безлюдной базарной площади. В этой одинокой, растерянной женской фигуре, в этих улицах, пустынных и вымерших, угадывается такое послевоенное разоренье, такая послевоенная беда...

Еще не закончилась Великая Отечественная война, но уже стали глубоким тылом украинские селения Полесья, бои давно идут много западней, за рубежом государственной границы. А здесь, на выжженных и остывающих пепелищах возрождается мирная жизнь. Еще неуверенны, уязвимы эти первые живые ростки. Трудно всходят они на вытоптанных войной, покрытых пеплом и гарью пустошах. Но тем настоятельней долг человека, вчерашнего солдата: любой ценой охранить их, оберечь.

Так в первых же, еще необжитых и незаселенных героями, еще не включенных в движение сюжета кадрах уже задано это ощущение — ощущение по-новому осознанной, несравненной ценности жизни. Ощущение молодой и неутоленной жажды жизни.

Обратим внимание и на то, что в этом начальном эпизоде уже заложена формула поэтики фильма Л. Осыки.

●

Несколько мужчин, неспешно покуривая, ожидают вызова к начальнику райотдела. Среди них Иван Капелюх. В исполнении артиста В. Фокина образ этот с первых же кадров обещает картине одно из самых существенных ее обретений. Герой фильма очень молод, очень серьезен. Лицо нездорового цвета, подпухшие серые глаза, въевшаяся в плоть военная выправка, которую и хромота не портит. И нечто трудно фиксируемое, однако безошибочно почувствованное, угаданное режиссером: точность социального склада. Не типичный горожанин, но и не сельский паренек, наверное, учился в городе, не обрывая кровных связей с родным селом. И еще одно: если верно, что эпоха — даже короткая, в пределах одного десятилетия — формирует тип лиц, в которых отражаются ее черты, то лицо Капелюха — Фокина — это, на мой взгляд, и есть лицо парня, взрослевшего в тридцатые годы, раз навсегда повзрослевшего в сорок первом году. Таким лицам всего более идет солдатская гимнастерка, а если уж не она — цветная футболка с отложным воротником или защитная комсомольская «юнгштурмовка». Такие занимались в авиаклубах, смотрели испанскую хронику Кармена, пели песню «Дан приказ ему на запад...»

Сейчас Капелюх — солдат, человек фронта, войны. Войной протравленный и просоленный, ею битый и проверенный, освоивший ее премудрости, добраться до которых можно только долгим и честным опытом. А лет ему от роду — двадцать.

Герой входит в фильм уже до конца со-

«Тревожный месяц вересень». Капелюх — В. Фокин, Попеленко — Б. Брондуков

бранным, отмобилизованным для немедленного и полнейшего «задействования» в сюжете, готовым участвовать в нем с полной самоотдачей.

Достаточно видеть, с какой снисходительной жалостью сунул он обратно Абросимову пистолет, которым тот так гордился. С каким нескрытым пренебрежением на него взглянул: с этой игрушкой мальчик думает идти на матерых бандитов, вот уже три года подряд не расстающихся с оружием ни днем, ни ночью?.. Этим думает их стращать?.. Да настоящий противник прежде, чем эта штуковина на что-то сгодится, десять раз достанет его с такой дистанции, с какой бить из пистолетика все равно, что стрелять в луну... И все это, или примерно это, сказано одним взглядом, одним жестом.

А чуть раньше тот же Абросимов попробовал было с ходу воспитать упершегося Капелюха с помощью вроде бы беспроигрышной сентенции, лихо приправленной строчкой из Маяковского. Капелюх не стал спорить, не сказал: милый, да ведь старых солдат агитировать «за советскую власть» смешно — он просто перестал слушать Абросимова...

Два коротких эпизода. И мы уже можем догадаться о характере героя: перед нами человек действия, поступка. Фраза, громкие слова — это ему чуждо. Но в герое картины мы почувствуем и нечто большее: почувствуем раннюю готовность и к действию и к размышлению. Сложись по-иному, он стал бы, наверное, студентом, из тех, кто, донашивая прорезившуюся шинель, перебиваясь с хлеба на воду, первым приходил к еще запертым дверям библиотек и последним их покидал.

Сложилось совсем не так...

Майор Гупан оказался человеком из тех, кто медленно запрягает, зато быстро едет, и из райуправления Иван Капелюх уже вышел облеченным властью и полномочиями бойца истребительного батальона, «ястребка», с предписанием исполнять эту должность в родном селе Глухары, где до сегодняшнего дня находился в отпуске по ранению С этой самой минуты он возглавил малую («очень малую» — уклончиво сказал начальник) группу людей, долг которых — сделать так, чтобы не прерывалась больше выстрелами настороженная ночная тишина над Глухарами; добиться, чтобы глухарчане поверили, что кончилась власть бандитского главаря Горелого, что перед ним они больше не беззащитны. И, наконец, в точном соответствии со смыслом его нового звания — прямой долг и обязанность Капелюха состоят теперь в том, чтобы выманить из лесных убежищ и истребить банду Горелого. Так начинается для Капелюха тревожный месяц вересень.

Против него — фашистская нечисть с руками по локоть в крови. Самый темный и разномастный сброд, который связала одной веревочкой, сбила в крупные и мелкие банды, увела в подполье, на тайные квартиры, в запечье, в лесную глушь националистическая демагогия, за которой ненависть к советской власти, к возрождающимся социалистическим общественным отношениям. И — страх, темный, звериный ужас перед расплатой. Но именно такие будут биться до конца, им терять нечего. А сейчас, когда идет война и все людские ресурсы отданы фронту, выжаты на местах, можно сказать, досуха, сейчас сила еще на их стороне. Иван Капелюх становится одним из тех, кто вступит с этим отребьем в смертельный бой. В бой неравный, с крупным перевесом на вражеской стороне. В бой с противником, чьи позиции чаще всего оказываются у тебя за спиной. В схватку, в которой ему еще многому придется поучиться. И эта школа окажется в чем-то посложней и посуровей даже его фронтовых «университетов»...

А действие фильма тем временем все больше углубляется в дремучую полесскую глушь. И на экране от кадра к кадру все полней вступает в свои права природа. С ней в картину входит и услышанная нами в первых же кадрах лирическая тема возрождающейся Жизни. Жизни, отстоявшей себя в схватке со Смертью.

Деревня Глухары. Шум леса на заросших многолетним бурьяном улочках, как рокот моря в рыбачьих поселках. Лес здесь лишь для чужака — часть пейзажа. Для глухарчан — и подкорм в голодуху, и разоренье, и вечный поручитель за жар в печи, за прочность дома. Лес — кормилец и всегдашняя выручка. Но отсюда же постоянно грозит Глухарам и самая лихая беда — бендеровцы. Из леса появятся, в лес же и уйдут, а что оставят за собой... Темная, непробиваемой толщи лесная стена делает практически невозможной помощь извне: кричи — не докричишься, зови — не дозовешься, а когда явятся с подмогой — уж будет поздно, все будет кончено. В том, что бендеровцы придут и это только вопрос времени или случая, в этом, пожалуй, ни один из глухарчан еще не сомневается. А лес все шумит, стынут по утрам травы в низинах, сентябрьские

рассветы и закаты все тревожней и красота их все томительней...

Есть что-то пантеистическое, идущее от старого врубелевского Пана, в том, как относится к природе оператор С. Шахбазян. Кажется, его камера наделена особым даром проникновения в плотскую, почвенную суть природы. Пейзаж украинского Полесья явлен на экране строгим, неизобильным, не слишком живописным даже. Влажные от дождей леса, петляющая дорога с разбитыми колеями, охряные пятна песчаных отмелей, высокое пустынное небо. Ни лесного багрянца, ни золота, ни красоты осеннего увядания — ничего пышного, ничего многокрасочного. Пейзаж картины как бы полемичен по отношению к привычному представлению об украинской природе. Авторы четко помнят, что действие происходит на белорусской границе — в Полесье. Но дело, конечно, не в географии. Пейзаж картины выверен не ею — войной.

Война все еще держит свой меч над Глухарами. И поэтому влажный от утренней сырости холм, откуда Капелюх любуется идущей по воду Антониной, — это прежде всего наблюдательный пункт: поросший кустарником поворот дороги может быть использован для засады, а жи-

«Тревожный месяц сентябрь». Капелюх — В. Фокин, Гнат — И. Миколайчук

вописная низина хороша тем, что просматривается насквозь: человек на ней заметен, как на ладони...

Вряд ли имеет смысл подробно останавливаться на отношении сценария фильма к экранизируемой повести. Тем более, что сценарий фильма написан Л. Осыкой вместе с писателем В. Смирновым. Естественный интерес к действенной линии, решимость от эпизода к эпизоду идти кратчайшим, прямым путем, тяготение к простой и компактной форме — вот что характеризует подход создателей картины к литературному материалу, и это не вызывает возражений.

Наше внимание все более концентрируется на самих событиях, на остром интересе к судьбе героев, как она складывается в рамках фабулы фильма. А сама эта фабула отражает и непримиримую враждебность националистических банд украинским селянам, всему украинскому народу.... и неуклонное нарастание его готовности смести с лица земли националистическую нечисть, и рост — человеческий, гражданский — людей, взявших на свои плечи защиту мирного будущего на этих просторах, осажденных бескрайними лесами.

Поначалу действие в фильме наращивается неспешно, исподволь. Спрессованный, сгущенный драматизм активной борьбы еще впереди. Но и сейчас, в первой половине картины, неторопливость, с которой развертывается сюжет, вводятся и обживаются в кадре персонажи, — этот плавный ритмический рисунок, все время чреват другим ритмом — нервным, тревожным, прерывистым, как сердцебиение. Уж как домовито, как уютно в горнице Варвары, этой деревенской Мессалины. Словно и нет, да и не было лихой беды — на столе дымится картошка, аппетитной горкой лежат домашнего соления огурцы, и «ястребок» Попеленко охотно присаживается, чтобы по-соседски опрокинуть с Варварой рюмку-другую мутноватого самогона. Мирная картина. Если бы не кобура на комоде, если бы не напряженная, мучительная мысль в глазах Капелюха, которому обязательно надо понять, что таится за манящей ласковостью хозяйки дома. Нет, он ни за что не позволит себе расслабиться в домашнем тепле. Не поддастся на заигрывания Варвары. На войне, как на войне...

Скрытый нерв фильма обнажается постепенно, по мере того, как пружина сюжета ставится окончательно на взвод. Произойдет это, когда Капелюх поймет, наконец, через кого идут в лес сведения из села.

Это знание дорого обойдется ему, да и всем глухарчанам, иным — ценою жизни.

Горелый появится только в финале картины. Но его зловещая фигура, сначала лишь смутно проступавшая отраженно, постепенно обрисуется все отчетливей и подробней. Проявится из общего развития действия, из рассказов о нем крестьян; каждая новая черточка, подробность, штрих будут укреплять их в понимании, какой это страшный, какой матерый противник.

Здесь надо сказать, что борьбе Капелюха с Горелым один на один предшествует иной, психологический поединок. Поединок заочный, но отчетливо прорастающий, предчувствуемый в трудных, путаных отношениях героя с односельчанами: старой Серафимой и председателем колхоза Глумским, Попеленко и гончаром Семиренковым. С людьми, терроризированными Горелым, разуверившимися в возможности сопротивления ему.

Лицо врага, вооруженного не только смертельной ненавистью, но и умением, отличными бойцовскими качествами, которых не может не оценить Капелюх, сам первоклассный боец, — это страшное лицо глядит на «ястребка» мертвыми глазницами безвинно убитых односельчан. И страх в глазах любимой, смертная мука в гла-

зах ее отца, уже потерявшего одну дочь и принявшего теперь обет молчания — только бы не забрали лесовики вторую,— это тоже лицо врага. «Ястребок» отлично понимает, что до тех пор, пока люди скованы страхом, враг сильней его. Освободить людей из плена страха, подавившего их волю, — вот чего прежде всего должен добиться Капелюх. Так вырастает личное противостояние Горелого и Капелюха, неумолимо приближающее их к предстоящему смертельному поединку.

В том, что с главарем бендеровской банды мы встретимся только в финальном эпизоде, хотя на протяжении всей картины будем с тревогой ощущать его незримое присутствие, видится не только драматургический эффект, здесь просматривается идейный замысел авторов фильма.

А замысел этот состоит в том, чтобы показать: националистическое бендеровское движение плотно смыкалось с фашизмом как по методам, так и по сути. Вот почему, поставив в центре сюжета судьбу деревни, оказавшейся на какое-то время под контролем, под прицелом националистической банды, авторы фильма обнаруживают в этой локальной ситуации непреходящий нравственно-социальный смысл. Всякое проявление буржуазного национализма, в какие бы одежды он ни рядился, какими бы лозунгами ни прикрывался, с неумолимой логикой выводит его поборников на фашистский путь — путь беззакония, разбоя, человеконенавистничества, террора. Таков страшный «профиль» гореловской банды, буквально за горло держащей деревню, парализуя сопротивление превосходящей силой и изуверской жестокостью.

Мы еще не видели самого Горелого в лицо, но мы уже столкнулись с его злодеяниями, с его разбойничьей, фашистской сутью. Фильм не вникает ни в личные мотивы поведения Горелого, в причины, по которым он оказался на той стороне, где враг, ни в демагогические посулы, которыми он прикрывался до поры до времени. Фильм не ставит целью а н а л и з фашистской сущности бендеровщины — он ограничивается точными политическими характеристиками героев, так сказать констатацией факта. Важная для украинского кино задача глубинного художественного анализа этого явления еще ждет своего решения. У авторов этой картины другая задача: показать, что каковы бы ни были субъективные резоны бывшего ветфельдшера, бандитствующего под знаменем «самостийной Украины», объективная цена этих резонов отчетливо вскрывается хотя бы тем фактом, о котором не могут забыть глухарчане: предшественника Капелюха, «ястребка» по фамилии Штебленок, Горелый повесил на пружинящем кабеле...

Картина Л. Осыки целиком сосредоточе-

«Тревожный месяц вересень». Антонина — А. Лефтий

на на своих, на их правоте, и их правде.

Эту правоту наиболее полно воплощает Иван Капелюх — образ, закономерно ставший центром приложения и пересечения неоднозначных сил, которые стягивает фильм в свое магнитное поле. Через Капелюха, его действиями, его мыслью, всей его жизнью осмысляется, вершится, поверяется малая война глухарчан, стоившая им так много крови. И чем ближе узнаем мы этого парня-неулыбу, чем глубже проникаемся его юношеской усталостью, его преждевременной мудростью, пришедшей к нему раньше первой любви, тем отчетливей звучит тема безнравственности и тяжкой бездуховности той разрушительной силы, которая в этом фильме, в отличие хотя бы от знаменитой картины В. Жалакявичуса, не претендует на то, чтобы быть понятой субъективно, так сказать, изнутри.

Горелый огнем и мечом утверждает свое право сильного и пока сила на его стороне — глухарчане будут его бояться. Вот вроде бы и вся немудреная коллизия. Но прежде чем прозвучат выстрелы финального поединка, режиссер извлечет из нее многое, не сводимое к альтернативе «кто кого». Единоборство Капелюха с Горелым ставит на карту человеческие ценности из категории вечных. Любовь к родине, гражданское достоинство, честь и честность — эти понятия принимают в фильме социально конкретные формы, трактуются в соответствии с нормами коммунистической морали, согласно тому нравственному кодексу, которым воспитаны и Капелюх, и Абросимов, и замученный бандитами Штебленок.

Решающий бой Капелюха с Горелым не случайно стал одним из лучших эпизодов картины.

Ведь он был предварен и подготовлен нравственной победой Капелюха, одержанной до того, как герой вышел на открытый поединок с Горелым. По мере того как «ястребок» вникает в новую ситуацию, вживается в нее, осознает свою роль не только защитника односельчан, но и идейного борца, — параллельно с процессом возмужания героя — происходит пусть медленный, но верный поворот в психологии глухарчан, в их восприятии лесовиков. Уверенность, твердость Капелюха — решительность человека, который

«Тревожный месяц вересень»

привык брать на себя ответственность, — становится необходимой духовной опорой для крестьян. Опорой для того, чтобы преодолеть страх, почувствовать возможность и необходимость дать отпор бандитам.

Объективности ради заметим, что повесть давала материал для более подробной психологической разработки этой темы. Так, едва ли стоило сводить до минимума разговор Капелюха с майором Гунаном в ночь после убийства Абросимова. Возникший в драматическую минуту, ведущийся в прокуренной темноте, прерываемый тяжким бредом контуженного милиционера — весь этот долгий разговор был ответом на вопросы, не первый день мучающие героя: как могло получиться, что живший у всех на виду Горелый оказался бендеровским бандитом, фашистом, и неужели, если б не война, Горелый так и не открыл бы своего истинного обличья, продолжая врачевать колхозных кабанчиков и кобыл, а он, Капелюх, мирно здоровался с ним, встречаясь на сельских свадьбах и крестинах?..

Но, кажется, Л. Осыка ищет сочетания предельно напряженного внешнего действия не столько с глубоким и острым психологизмом, сколько с общей поэтической трактовкой жизни, с лирическим, почти «музыкальным» восприятем ее. Да и художнический интерес к психологии у режиссера тоже, в сущности, подчинен его тяготению к поэзии, к лирическому живописанию окружающего. Не оттого ли чуть ли не ярче всего запомнятся в фильме те моменты, когда отдельно взятые, индивидуальные характеры не «вычленяются» из общей массы, а словно полностью слиты с ней, с общей, владеющей действием атмосферой. Режиссеру удается создать единое психологическое настроение, а оператор и художник помогают передать его с доступной экрану силой.

Это всепроникающее состояние, которое ни днем, ни ночью не оставляет героев, ощущение, что и само от века обжитое село Глухары есть, в сущности, не что иное, как «простреливаемое пространство», и человек на нем — живая мишень. Тем более что листопад проредил леса, сентябрьский воздух чист и прозрачен, а ночи уже по-осеннему длинные, темные, «волчьи»...

Это — праздник в Глухарах, соединивший уже привычную скудость военных времен с безоглядной, какой-то отчаянной и забубенной щедростью. Первый праздник за всю войну, когда особенно яркими выглядят извлеченные из сундуков, тщательно сохраненные довоенные платья, полузабытой диковиной кажется вращающийся патефонный диск, голос Шульженко поет любовный романс и вздымается пыль от пущенных на износ — была, не была! — «довоенных» кожаных подметок...

Это — блистательный предфинальный эпизод, в котором герой пытается прорваться в город, взяв для поездки лучшего на селе коня, прежде принадлежащего Горелому. Как смело и неожиданно сплавлены в решении этого эпизода романтика и фольклор! Почти сказочным существом выглядит здесь белый конь с развевающейся гривой, и сказочен его стремительный бег через лес. Да и сам лес воспринимается как плененное вражеской силой одушевленное существо. И кажется, что врагам несть числа, они за каждым стволом, за каждым поворотом, что любой куст, причудливо изогнувшийся корень служат им прикрытием в темноте. А темнота — насквозь пронизана, прошита разбойничьим посвистом, их переговаривающимися голосами, звучащими с неправдоподобной и жуткой отчетливостью...

Наконец, это бой у разрушенного моста, постепенно вжимающийся под остатки деревянных ферм, закружившийся между частоколом свай. И вот — только двое остались на экране. Наконец-то сошедшиеся лицом к лицу стоят друг против друга Капелюх и Горелый, и каждый держит

«Тревожный месяц вересень». Капелюх — В. Фокин

другого на прицеле. Обхватив опоры моста, словно бы подпирая его собой, они странно похожи в этот момент на скульптурные кариатиды. Но кариатиды, утратившие невозмутимость и классическое спокойствие, сведенные судорогой живой человеческой страсти, ненависти, боли. Их дуэль исполнена величайшего напряжения и великолепной пластической выразительности.

Мы говорили как о примете авторского стиля о том, что человеческие характеры вписываются в атмосферу происходящего, сливаясь с ней, поддерживая и укрепляя ее. Однако закономерный зрительский интерес к человеку самому по себе, к личностному в нем также удовлетворен — и не только образом главного героя, но и чисто характерными персонажами бытового плана, такими, как бабка Серафима (С. Станюта), как лукавый оруженосец Капелюха «ястребок» Попеленко (Б. Брондуков). Правда, тенденция к спрямлению драматических линий повести — «накладные расходы» почти любой экранизации — распространяется порой и на отношение авторов, причем чаще к своим, собственно сценария, персонажам. Примером этому служит и понесшая особенно сильные потери, резко обеднившаяся роль Антонины (А. Лефтий).

Создатели фильма, в сущности, почти равнодушны к тому что Антонина — талантливая самобытная художница. В противном случае, вылепленные ею глиняные игрушки не явились бы на экране так мельком, так торопливо, с такой внутренней необязательностью. Не были бы так невыразительны и сами эти игрушки. И гончарный завод, на котором работает Антонина, не существовал бы на экране всего лишь как нейтральное «место действия», легко допускающее замену на любое другое. В фильм не вошли, не оказались ему нужны и важные для повести размышления о том, чем был в жизни глухарчан этот крохотный заводик, днем и ночью дымивший на окраине села. А был он для них возможностью сотворить красоту — самим себе на удивление, сотворить ее из скудной глинистой земли руками, загрубевшими в черной крестьянской работе...

Казалось бы, это не так уж важно — экранизаторы имеют право на купюры. Но «усечение» образа Антонины влечет за собой серьезные последствия. Обедняется не только характер героини — терпит убытки

образ Капелюха. Ведь и ненависть к врагу, к Горелому, Капелюх ощутил особенно лично через судьбу своей любимой.

А то, что повышенная динамичность сюжета, его обработка преимущественно по фабуле далеко не всегда обрекают характеры на однозначность, доказывают два других персонажа фильма — Варвара и Гнат. Оба эти действующих лица включены в самую горячую, ключевую часть фабулы, интриги, оба — в горниле действия, без их участия оно бы просто не разгорелось. И оба очерчены интересно и сложно.

... За Варварой столько грехов, что ей бы век их отмаливать. Она и раньше не особо себя блюла, а уж в войну, при оккупации, с кем только не путалась. А пуще всего — с Горелым. Но хотя никто из глухарчан не забыл Варваре Горелого, даже самые непримиримые относятся к ней терпимо. Понимают, что задать ей по первое число, конечно, стоит, но своими, чисто деревенскими, домашними средствами, не путая в это дело официальные инстанции. Никого же она не посадила, не погубила, ну, а особо разборчивой ведь никогда и не слыла — ко всем льнула. Вот и Капелюха не обнесла своей лаской, приголубила...

Варвара в исполнении И. Буниной, однако, куда сложнее, чем полагают в селе. Она настолько умна и хитра, что старается не притушить свою нелестную славу, а, наоборот, расцветить ее как можно ярче. Слыть «дурой бабой» — это ей только на пользу. Своим сметливым, цепким умом она усекла, как прочно воздействие раз навсегда наклеенного ярлыка. И рассчитала: если будет признано, что она — просто гулящая бабенка, то больше никто ничего уж и не будет доискиваться ни в ней самой, ни в ее жизни. Особенно, если она к тому же еще и добра. Вот ведь как жалеет она Гната — никто другой на селе не привечает деревенского дурачка с такой лаской и простодушием... А когда откроется ее вторая сущность — трезвая, расчетливая, жестокая, — Иван Капелюх убедится, что эта волоокая полесская красавица в стиле кустодиевских замоскворецких Венер, пожалуй, едва ли не пострашней пары отчаянных автоматчиков, взявших тебя в клещи в чистом поле. Ведь вот что придумала она со слабоумным Гнатом...

Гната просто и сильно играет И. Миколайчук. Бездомный и бездумный, живущий, как трава растет, идущий — когда позовут, беззлобно, с готовностью уходящий — когда погонят. Где посадят, где подадут, где покормят, а где — турнут без нужды, так просто, для порядка. А ему словно бы все одно — обид не помнит, только добро. Как легко было «отыграть» этого бедолагу на жалостливости, на трогательности — зритель непременно бы отозвался. Но исполнитель защищает героя от поспешной подачки на бедность. Он заставляет нас понять и почувствовать другое — трагизм его безоблачной покорности. И в этом отношении актера к персонажу, который у жизни пасынок, есть четкий этический посыл, в контрасте с которым волчья мораль бандита Горелого и его пособницы Варвары обнаруживает свою античеловеческую сущность не вообще, а конкретно — на примере данной человеческой судьбы. Гнат отдан на произвол любого, кому совесть позволит, у кого хватит жестокости. Предприимчивый сельский умелец, наладившийся ложки лить из свинца, пошлет его собирать неразорвавшиеся снаряды, сбивать, свинчивать с них головки. А Варвара превратит его в связного с лесом, с Горелым. И идет Гнат, знать не знает, что в его латаном-перелатаном бушлатике зашита очередная записка, и каждая приведет в Глухары чью-то смерть. И сколько этих смертей неведомо для себя уже привел в родное село он, не обидевший и мухи?..

Вот оно где — это изуверство, эта бесчеловечность, укрывшаяся за сладкой улыбочкой и простодушной приветливостью

Варвары. И вьется веревочка опять-таки оттуда — из угрожающей темноты густого леса, в котором прячется Горелый со своей шайкой. Фашизм страшен сам по себе — разрушительной человеконенавистнической силой. Но он страшен и другим — тлетворным влиянием, втягивающим в свою орбиту.

С жестоким и хитрым противником пришлось столкнуться Капелюху. И не просто столкнуться в решающей схватке, а прожить в Глухарах под прицелом вражеского автомата напряженные и тревожные дни. Тем ярче проявилось его мужество, тем выше оказалась его духовная сущность.

Это, пожалуй, главное, что хотели и что сумели сказать авторы своим фильмом. Они вывели на экран героя с четко очерченным, активным характером. Рассказали об обреченных попытках врага на остывающих пепелищах великой войны раздуть болотные огоньки малых гражданских войн. И о том, что люди, поднявшиеся против банды Горелого, — Капелюх и Попеленко, безусый мальчик Абросимов и гончар Семеренков, бабка Серафима и Антонина — были солдатами всей той же Великой войны. Войны с фашизмом.

Картина, поставленная Л. Осыкой, реализовала именно то прочтение книги, воплотила именно те художественные установки, которые ему, режиссеру Л. Осыке, близки и присущи. Будучи органичным для этого своеобразного художника, фильм несет в себе важные симптомы его идейно-творческого развития. И с этой точки зрения новая работа Л. Осыки представляется не просто удачей, а удачей принципиальной. Мироощущение художника, оставаясь по преимуществу поэтическим, в этом фильме как бы расширило свой горизонт, обогатилось, обрело новые параметры. Режиссер не просто взялся за материал, который обязывает к высокому гражданскому чувству ответственности перед прошлыми и нынешними поколениями, он обнаружил глубокое понимание процессов народной жизни, судеб отчизны. В этой картине Л. Осыка выступает с позиции подлинно современного советского художника, рассматривающего жизнь в ее диалектике, в решающих и неизбежных ее закономерностях. Здесь и точность социальной оценки, и умение видеть действительность в ее перспективе, и обобщающая направленность мысли.

«Тревожный месяц вересень» — важный этап в творчестве Л. Осыки. Хочется верить, что в ней — обещание новых побед режиссера, обещание его выхода на просторы истинного историзма и классовой определенности в разработке вопросов, волновавших его в первых картинах, но не получивших там такого ясного разрешения, к какому он поднялся в своей новой работе.

Т. Мамаладзе

Пробный камень темы

«Когда дрожит земля»

Сценарий А. Безуглова. Постановка А. Косарева. Оператор И. Богданов. Художник В. Голиков. Композитор А. Рыбников. Звукооператор И. Зеленцова. «Мосфильм», 1975.

Человек поднял с земли камешек. Внимательно и сосредоточенно рассмотрел его и опустил в карман. Потом он переложит его в шкатулку, в особый заветный ларец, где хранятся другие камни, подобранные в разные времена на берегах других рек.

Не простые это камни... Пусть геологи-камнезнатцы буднично — служебно определят их происхождение: днепровский известняк, ангарский диабаз, нурекский и асуанский гранит-монолит, а там еще и дагестанский сланцевый плитак — для владельца лакированной шкатулки они дороже, пре-

краснее алмазов, сапфиров и топазов. В них вся его жизнь. И седина человека — от них, но и мудрость, и твердость характера — тоже.

Для начальника строительства крупной ГЭС Андрея Сергеевича (О. Жаков) эти камешки — память трудных, напряженно прожитых лет.

Для сценариста А. Безуглова, для режиссера А. Косарева они — символ и метафора. И, если хотите, краеугольный камень драматургии фильма.

Камешек в начале фильма, коллекция камешков в середине и еще один-два в конце. И еще один «камешек» — не в начале, не в середине и не в конце его — на протяжении всего фильма над котлованом стройки, над головами героев картины, над их жизнями, судьбами и профессиональными занятиями нависает невообразимо гигантская скальная глыба — двести тысяч тонн жестокого камня, глубокой трещиной отделенного от основного массива. Скол Б — так называют эту нависающую опасность руководители стройки, прорабы, бетонщики, верхолазы-скалолазы, их жены и невесты — держится. Но долго ли ему держаться? Неспокойна земля, сотрясаемая глубинными ударами, лихорадочен почерк сейсмографов, все тревожнее письмена о грядущем катаклизме, лопаются, не выдерживая перегрузок, стекла сейсмических маяков, гаснут огни в котловане... Углубляется трещина, резко сдвигается скол. Рухнет, не рухнет? Зритель втягивает голову в плечи и с перемежающимися надеждой и страхом слушает Демидова и его оппонента Артура Прокофьева (А. Белявский), главного инженера проекта плотины.

— Обрушится! — утверждает молодой инженер.

— Не обрушится! — убеждает его старый начальник.

Кто из них окажется прав? Сказать? А о чем же тогда вести речь? Нет, повременим с расшифровкой коллизии, тем более, что у каждой из сторон есть свои резоны и каждая из них по-своему права или, по крайней мере, пытается убедить зрителя в своей правоте. Настанет час, и скол Б сам, без нашего посредничества, рассудит их и подтвердит правильность расчетов одного и ошибочность расчетов другого.

Кого же все-таки из них? — главный и теперь уже традиционный вопрос для спектаклей и фильмов на так называемую производственную тему, явивших зрителю неизвестную ранее психологическую глубину и почти приключенческую увлекательность. Не технологический процесс как таковой, хотя авторы и уделяют ему самое пристальное внимание, а процесс строительства, наладки и испытаний человеческих отношений в новых, предъявляющих повышенные требования к нравственному наполнению личности условиях; не движение инженерной мысли, хотя и это сегодня тоже предстает нам приключением пограндиознее иных классических авантюр, а движение характеров, их торжество или поражение в напряжении серьезных нравственных коллизий.

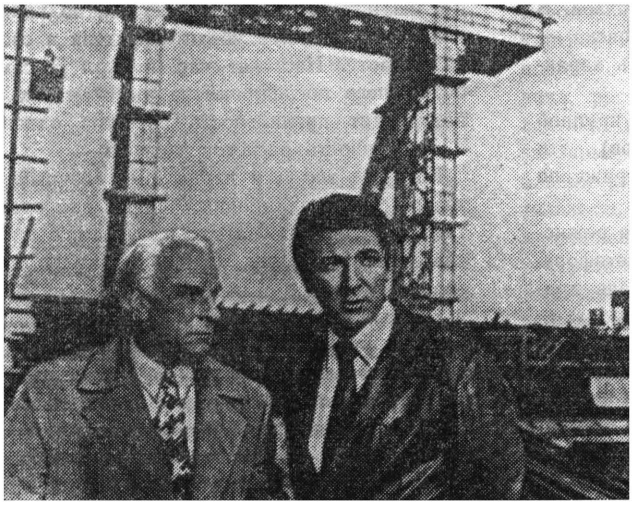
Показательно, что битвы разгораются все-таки вокруг «технологии». Именно она, а не что-нибудь другое — пробный камень характеров. «Технология» — пробный камень современного человековедения, психологии новых производственных отношений.

Пробный камень — премия бригады Потапова...

Паровой котел новой конструкции...

Стены старой текстильной фабрики...

В фильме «Когда дрожит земля» пробный камень, в прямом и переносном смысле этих слов, — скол Б. Устоит он, удержится на разломе, в мгновенье, когда задрожит земля, или рухнет на плотину и поселок — это специальный, «технологический» вопрос. Есть законы механики горных пород, соответственно им и вести себя скальной глыбе. По законам же искусства ей положено рухнуть. Нет, не обязательно в прямом смысле рухнуть — в искусстве



«Когда дрожит земля». Демидов — О. Жаков, Прокофьев — А. Белявский

прямой смысл не всегда означает смысл здравый — и не в значении классического ружья, которому надлежит разрядиться в последнем акте. Рухнуть — произвести мощное движение в нравственно-психологической структуре фильма, вызвать подвижку крупных духовных сил, обнаружить взаимопритяжение или взаимоотталкивание характеров-монолитов.

Предположительно два таких характера, две личности, а если продлить предположения, — две позиции представляет нам фильм «Когда дрожит земля». Позиции профессиональные, инженерные, технологические, большего, к сожалению, при всем желании, не разглядеть в споре Прокофьева и Демидова.

Первый — молодой, обаятельный, модный, элегантно вписывающийся и в интерьер модерной квартиры, и в индустриальный пейзаж с его циклопическими сооружениями — предлагает проект: пройти скол штреками, в основном массиве залить бетонный столб и стальными анкерами притянуть скол, «пришить его, как пуговицу к пиджаку». Второй — немолодой, но тоже обаятельный, благородные седины красиво оттеняют загорелое, изрезанное глубокими морщинами лицо, глаза прозорливца-всеведа смотрят спокойно и успокаивающе — проект отвергает: десять миллионов рублей и год задержки пуска станции — не шутка.

Такова суть противостояния, «острого производственного конфликта», увы, никак не помогающего выявить нравственно-психологические, гражданские позиции сторон.

Думаешь: что бы им обоим, отнюдь не антиподам и антагонистам, — каждый печется о судьбе ГЭС, каждый озабочен скорейшим завершением строительства — сесть друг перед другом и, как положено инженерам высокого класса, предъявить свои расчеты, сравнить их, в принципиальном споре специалистов установить истину? Это единственно правильный, более того, единственно возможный в условиях научно-технической революции, исключающей самую мысль о волюнтаризме инженерных решений путь. Быть может, на этом пути и откроются нам нравственные позиции героев фильма, личностное, человеческое наполнение их технократических душ?

Увы, этот путь решительно закрыт перед ними. Ибо, вступи они на него, и уже не

надо будет дрожать земле, и самый фильм с «заложенным» в него эффектным землетрясением кончится, утратив запланированную зрелищность — кабинетные битвы инженерных интеллектов «смотрятся» лишь тогда, когда в битвы вступают люди, наделенные яркой индивидуальностью.

Тщетно искать в Демидове и Прокофьеве какой-либо намек на индивидуальную значительность. Не наделяя их образы сколько-нибудь яркими чертами, не утруждая себя оснащением их позиций хоть какими-то доказательствами внутренней убежденности героев в собственной правоте, авторы демонстрируют нам обнаженные амбиции персонажей. Один, Прокофьев, устанавливает запрет на производство работ, другой, Демидов, этот запрет отменяет, и оба они в равной мере выглядят авантюристами от инженерии, людьми не только некомпетентными, но и безнравственными. Ибо чего стоит проект Прокофьева, не просчитанный с той мерой ответственности, какой требуют характер и масштабы стройки? И какова цена его декларативной тревоги за целостность плотины и людских судеб, если он эту свою тревогу не утвердил на фундаменте точного технического прогноза? А Демидов, по мысли авторов, — государственный человек с обостренным чувством личной ответственности. Вправе ли такой человек бездумно отмахиваться от проекта молодого коллеги, как от «инженерного экзерсиса», голословно отказывая ему в авторитетности суждений, а себе — в возможности преподать урок профессионального мастерства?

Урок преподает землетрясение. Оно произойдет в нужный момент, накануне заседания парткома стройки, на котором герои фильма и зрители могли бы сопоставить инженерные расчеты и нравственные позиции сторон, но, поскольку последних не предусматривается, землетрясение случится кстати и окончательно убедит нас в том, что только ради сего катаклизма и была задумана лента.

Произойдет землетрясение — эффектное, пронзительно прекрасное. Апокалипсические видения разлома озарятся огненными сполохами, блики пламени заиграют на тревожных лицах, обращенных к фатально-роковой глыбе скола Б. Глыба сохранит статичность. Глыба не рухнет — в полном соответствии с познанными Демидовым законами механики горных пород и сейсмостойкости скальных массивов. Глыба останется неподвижной — вопреки законам искусства. И словно спохватившись в самом конце, словно испытав неловкость от такого противоправного небрежения «механикой искусства», авторы ленты прочертят на земле глубокую трещину. Она призвана символизировать глубокую духовную разделенность Демидова и Прокофьева, непримиримость их позиций. Тем не менее они шагают рядом, эти два так и не повоевавших за свои правды, отдавших их на суд стихии, бойца. И после фронтального обзора плотины за кадром элегически прозвучит голос Прокофьева: «Ну вот и подошли мы к пуску первого агрегата». Нелегко и непросто шли, уговаривает нас камера, включая в кадр «ноги Прокофьева и Демидова, идущие вдоль трещины в асфальте». Демидов нагибается, поднимает камень, рассматривает его. Прокофьев подает ему другой: «А может быть, этот подойдет, Андрей Сергеевич?» Тот благодарит: «Интересно, любопытный камень. Спасибо». Интересен, однако, не камень, а диалог, который последует после того, как Демидов положит сувенир в карман.

— Андрей Сергеевич, скажите откровенно, почему вы были так уверены?

Откровенностью на откровенность отвечает начальник строительства:

— Потому что у меня были расчеты!

Голос Прокофьева полнится подростковыми слезами:

— Но у меня они тоже были! Неужели вы не допускали возможности ошибки?

— Нет, не допускал.

— Но почему? — недоумевает Прокофь-

ев. А вместе с ним и мы, ибо неколебимая уверенность начальника столь авторитетна и одновременно декларативна, что мы, не зная, каким человеческим обеспечением защищена она, слышим в ней глас почти что «сверхчеловека».

Демидов рассеивает наше недоумение едва ли не с интонацией автора Нагорной проповеди:

— Потому что я не имею права на это!

Вот так: бесправный по части ошибок начальник волею авторов лишился обязанности быть человеком.

Правда, в фильме есть эпизоды, долженствующие убедить нас в душевной тонкости Андрея Сергеевича Демидова. Например, его проникновенная беседа со старым Али (Б. Тхапсаев), во время которой Демидов демонстрирует гостю свою коллекцию памятных камней, уговаривает его оставить сына Заура на стройке и одновременно учит горца любить... горы. Или эпизод со щенками. Щенки нашли приют в опасном для себя месте, и Демидов тревожится за них: «Так они ж погибнут здесь!» Но, удовлетворившись репликой собеседника «Ничего, проживут!», тут же забывает о щенках, ибо есть дела поважнее: «Почему не работают скалолазы?»

Может быть, нам хотят рассказать о человеке черством и бездушном, заглушившем в себе все чувства, кроме одного, безраздельно отданного делу, стройке? Есть ведь в жизни такие фанатики, для которых одержимость делом — превыше людей, это дело делающих. В искусстве таких препорядочно, и пусть они изрядно намозолили нам глаза — на новом витке исследования этого социального типа, в новых ракурсах он может быть по-новому интересен нам. Но нет, авторская установка на особую душевность, нравственную интеллигентность, богатое внутреннее содержание героя очевидна — намеки на это столь прозрачны, что их невозможно не заметить. Увы, всего лишь намеки, едва заметные штрихи, которые О. Жакову, при всем его обаянии и благородстве, не удастся углубить. На это ему просто недостанет времени — слишком много функциональных обязанностей возлагает на него роль. Например, информационная функция. Вот он беседует с журналистом Шумским. Тот спрашивает его: «Строительство вашей плотины в подобных геологических условиях не имеет себе равных в мировой практике. Что вы можете сказать об этом?» Ответа ждешь с нетерпением — ведь плотина действительно уникальная, и умный человек всегда найдет умные слова в рассказе о своем необычном деле. Умный, тонкий, интеллигентный Демидов отвечает так: «Действительно, в нашей стране такая плотина строится впервые». Не вслушиваясь в свой ответ, ответ явно не по существу, он продолжает произносить фразы, от которых веет скверной газетчиной.

Торопливое стремление отчитаться по всем пунктам ответственной темы лежит на всем рисунке демидовского характера, схематичном и приблизительном. И столь же расплывчат, аморфно неопределенен Прокофьев. Но ему-то, по крайней мере, сочувствуешь — как не посочувствовать человеку, чьи вполне понятные тревоги и опасения начальник обидно величает «самовыражением»?

Однако победителей, тем более правильных, непогрешимых, безошибочных победителей, не судят, и трещина в асфальте, слава богу, не стала пропастью, а напротив, стала едва заметной настолько, что совсем исчез из вида ушедший в нее конфликт.

Но, может быть, мы что-то важное проглядели в отношениях Демидова и Прокофьева? Может быть, слишком сильно приковал к себе наше внимание главный герой фильма — скальный скол Б, запечатленный оператором И. Богдановым с щедрой изобретательностью, какой, к сожалению, не хватило сценаристу и режиссеру в обрисовке характеров? Может быть, скол Б настолько пленил нас своими видами и планами, в туманной дымке утра и позлащен-

ный солнцем, объятый предгрозовой хмарью и исполосованный клинками молний, что мы не заметили других, менее эффектных глыб? Бывает ведь так в книгах, пьесах, фильмах — главные герои неподвижны, но вокруг бурлят страсти, которые придают внешней статике повествования необычайный внутренний динамизм. Бывает ведь и так: сама гора неподвижна, но один лишь камешек, сорвавшись с кручи, способен породить оглушительный обвал...

Неподвижность глыбы в центре фильма подчеркнута активным камнепадом на всей его периферии. Нет, я говорю не о тех скальных обломках, что в изобилии разбросаны по экрану — страна-то горная, да еще с повышенной сейсмичностью. И не о тех камнях-символах, что то и дело, не зная, чем занять руки, подбирает Демидов. И не о тех камнях, что летят в голову строителя Жоры, но, по его собственным словам, отскакивают, как горох от стенки. Речь — о тех маленьких камешках, которые на кручах и осыпях фильма прочерчивают побочные сюжетные линии.

Линия прораба Митрошкина (А. Соловьев). Интеллигентный Демидов, намекая на незавидное служебное положение подчиненного, грубо говорит ему: «Да, теперь я понял, понял, почему такая долголетняя работа на стройках не пошла вам впрок». Понять можно было бы и раньше. Добрей-

«Когда дрожит земля». Демидов — О. Жаков, Али — В. Тхапсаев

ший Иван Дмитриевич позорно нерешителен, безынициативен, действует, точнее бездействует, строго по инструкции. То идет на поводу у Прокофьева, то отказывает ему в поддержке, а по существу — предает его, склоняя голову перед неуступчивым начальником. Ядро митрошкинского характера — безликость, призванная оттенить крупномерную лепку главных образов. Но ничто нельзя оттенить ничем. Разве что вот опять-таки ко времени произойдет землетрясение, и Митрошкин проявит дефицитную для себя решительность.

Землетрясение, оно все может. Даже воссоединить супругов Прокофьевых. Что там происходит у Ирины (С. Светличная) и Артура, можно только догадываться. То ли она мещанка, возлюбившая свой будуар, в котором спит в гордом одиночестве, протестуя тем самым против поздних возвращений супруга; тот, дабы не будить ее, деликатно укладывается на диванчик в соседней комнате; то ли просто осторожная женщина, не советующая любимому мужчине лезть на рожон. Во всяком случае, нам дают определенно понять, что в семье Прокофьевых воцарился разлад. Гармония наступит в час хаоса природы. После землетрясения, убедившего главного инженера в ошибочности его инженерных концепций, Прокофьев вспоминает о жене, ищет ее во мгле и находит, броско высвеченную пламенем пожара, который она гасит наравне с остальными. Очень элегантная, под стать мужу, она отбрасывает саперную лопатку и бросается в его объятия.

И после того же землетрясения, на том же пожаре воссоединятся верхолаз-скалолаз Заур Алиев (Х. Магомедов) и диспетчер Светланка (И. Короткова). Разлученные отцом Заура, экзотическим горным стариком Али, носителем патриархальных воззрений на святость велений адата и недопустимость брака между юношей-горцем и одинокой женщиной с ребенком, они обретают друг друга в пафосе всенародной борьбы со стихией. Жаль только, что любящей Светланке раньше недостало ума отмахнуться от домостроевских бредней Али.

«Когда дрожит земля». Митрошкин — А. Соловьев

Но, судя по всему, опасно было наделять ее умом и пониманием — пропал бы целый эпизод драматичной встречи на пожаре.

Конфликты, намеченные слабым штрихом, умирают, не успев созреть и развиться. И мне искренне жаль, что это так, ибо авторы лишают себя возможности серьезно поразмышлять о серьезных морально-этических проблемах.

Вот бригада скалолазов отказывается работать на опасном скоде, требуя надбавку за опасность, своеобразную плату за страх. По закону — все правильно, а по нравственной сути? Ничего определенного не утверждая, жду, чем закончится маленькая забастовка на горном склоне. А ничем. Митрошкин не подпишет наряд, требуя за-

ключения горной комиссии, а Демидов подмахнет без слов, не воспаряя в сферы высоких соображений о рабочей чести и порядочности. Ему не до моральных тонкостей — надо плотину строить. И, получив свое, скалолазы пойдут весело и лихо обрабатывать скол, дополнительно вознагражденные за свою хорошо оплаченную отвагу отменным операторским искусством.

И все? — спрашивает зритель. — Походя расковыряли душу и побежали дальше? Нет, не все. Найдется среди героев ленты один эпизодический персонаж, который задержит свое и наше внимание на этом инциденте. Старый строитель Гриценко (Д. Нетребин), всласть поколесивший по стране, не одну ГЭС в разные времена построивший, искренне изумится наглой отваге вымогателей: «В прежние времена мы так вопроса не ставили. Надо — делали, а на опасность не оглядывались...» Биография и судьбы целого поколения, да что поколения — страна тридцатых и сороковых годов, жесткое, суровое время вспомнятся нам при этих словах. И в невыгодном свете выставят молодых героев эпохи НТР, научившихся требовать надбавку за мужество. К слову сказать, и Демидов принадлежит к поколению Гриценко, но он далеко вперед ушел в своих представлениях о том, что нравственно, а что безнравственно, а вот Гриценко остался все тем же дремучим энтузиастом-бессребреником. Пусть так, зато и наши симпатии на его стороне — хотя бы потому, что он единственный из всех персонажей фильма задумывается и нас заставляет задуматься об этическом наполнении эскизно обозначенного поступка. И он единственный, кто во время землетрясения покажет себя человеком, пусть и неважным с точки зрения железобетонной морали железобетонных людей, но человеком, а не функциональным комментарием к схеме трудового героизма. Когда все как один бросятся спасать плотину, Гриценко станет спасать жену и детей. Правда, при этом он забудет о чужих женах и детях, что плохо, но зато даст возможность авторам фильма поставить вопрос на партбюро о недостойном поведении коммуниста Гриценко: «Он пытался использовать служебную машину для вывоза своей семьи. Короче говоря, хотел сбежать в опасный момент». Такая логика: спасать детские жизни — значит, бежать от опасности. Но хотят того или не хотят авторы фильма, а Гриценко действительно бежит — от слишком жестких конструкций предварительно напряженной темы, от установки на бездуховность героев. И наступает, кажется, момент, когда они вслед за Гриценко готовы двинуться в сторону осмысления нравственной сути событий, но Демидов при безмолвствующем парторге властно остановит их:

— Этот вопрос мы решим позже.

Ни позже, ни когда-либо впоследствии этот вопрос решаться не будет, как и другие вопросы производственной и просто общежитейской этики, мимоходом оброненные по ходу фильма, потому что сразу же за землетрясением дело начнет близиться к апофеозу. И здесь при острой этической недостаточности фильма резко обнаружит себя переизбыток его эстетической стихии. Красиво зависают вертолеты над развалинами домов, красиво выстраиваются отряды спасателей, красиво стекает по склону ущелья людская лавина — помощь идет! Внешняя красивость, самоцельная и самодовлеющая, превращает факты реальной действительности в бутафорскую принадлежность ответственной, но без должной ответственности решаемой темы. А ведь верность факту, документу, реалиям жизни особо оговорена авторами фильма. «Строителям Чиркейской ГЭС в Дагестане посвящается этот фильм» — гласит заглавный титр. И память сразу же отсылает нас к тем трудным для Дагестана дням, когда строки радиограмм, газетных репортажей и гамзатовских стихов вмещали в себя нашу общую боль и веру, когда камни разрушенных жилищ ранили не только тех, кто оказался в эпицентре землетрясения...

Сюжет фильма использует подлинное событие. Подлинность его как бы дополнительно удостоверяется преобладающей в фильме поэтикой документального кино. Как сказано в редакторской аннотации, «фильм «Когда дрожит земля» по жанру — героическая драма, снятая в документальной манере, с максимальным приближением зрителя к атмосфере стройки». Но, кажется, это заявление больше свидетельствует об искусстве составления аннотаций, нежели об искусстве художественного осмысления документов времени. Подлинное событие оказалось заключенным в несоответствующую ему упаковку. Заявка на тему призвана была гарантировать скидку на несовершенство ее воплощения. Скидки быть не может, ибо сама тема в современном искусстве и литературе давно уже перестала быть арьергардной.

Однажды в статье «Люди и дело» Константин Симонов писал о том влиянии, которое публицистика в своем обращении к деловым и одновременно моральным проблемам времени оказывает на всю литературу. Продолжим: и на театр, и на кинематограф. Многие так называемые крупные полотна имели в истоке зерно факта, обнаруженное оперативными жанрами искусства. Но любая попытка с той же оперативностью, не подкрепленной ничем, кроме желания «высказаться на тему», приступить к художественному анализу проблемы, оборачивается творческими и идейно-нравственными просчетами. Фильм «Когда дрожит земля» вроде бы несет в себе все приметы современного произведения на магистральную тему «человек и его дело», «творческая личность в эпоху НТР», однако, назвавшись современным, он далеко ушел от тех произведений недавнего прошлого, в которых технологический цикл замещал движение души, самораскрытие творящей новое дело личности. Приметы внешние — кинематографическая инструментовка выступает здесь как единственная примета актуального содержания.

И хотя принципиальной неудачей фильм не назовешь, ибо принципы, которыми могли или должны были руководствоваться авторы, не просматриваются в потоке приблизительности, есть известный принципиальный смысл в его появлении: благодаря ему отчетливее стали видны стремительный динамизм и высокий уровень того тематического направления нашего киноискусства, на принадлежность к которому он попытался претендовать.

К. Рудницкий

Уроки нравственности

«Чужие письма»

Сценарий Н. Рязанцевой. Постановка И. Авербаха. Оператор Д. Долинич. Художник В. Светозаров. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор Э. Ванунц. «Ленфильм», 1976.

I. Сретенский и Вера Ивановна

В предыдущей картине Ильи Авербаха, в «Монологе», речь велась о новой, современной жизни давних благородных традиций русской интеллигенции, о их обновлении. О их связи с высокой ответственностью, которую ныне принимает на себя человек, чья деятельность сконцентрирована в сфере духовной культуры. Такой, например, как академик Сретенский, герой «Монолога».

Судьба профессора Сретенского, проницательно и достоверно, последовательно и темпераментно сыгранного Михаилом Глузским, красноречиво говорила о том, что только прочный сплав таланта и глубоких профессиональных познаний с развитым, уточненным нравственным чувством может гарантировать торжество идеи, во имя которой живет этот человек.

Вот почему трудно было бы сказать, что

важнее в «Монологе»: оригинальная коллизия, обусловленная мужественным решением Сретенского заново начать свой путь в науке, отбросив достигнутое и перечеркнув сделанное, или же другая коллизия, которая разыгралась у него дома, затронула его дочь, потом его внучку и как бы «с тыла» внезапно и грубо атаковала ученого. И то, и другое одинаково существенно. Ибо в обоих случаях испытанию на прочность, на излом и на разрыв подвергнута его духовная структура.

Мотивы «Монолога» продолжены в новой картине Ильи Авербаха «Чужие письма», хотя поначалу может показаться, что размышление с высот судьбы крупного ученого, академика, человека большого масштаба здесь резко снижается. Ведь если в Сретенском — М. Глузском сквозь все его внутренние борения и страдания проступала огромная сила характера, твердая воля, если в нем чувствовалось властное, а иногда и капризное своенравие незаурядной натуры, то Вера Ивановна, скромная провинциальная учительница, сыгранная И. Купченко — актрисой, наделенной удивительным и неповторимым даром одухотворенной, как бы изнутри светящейся, тихой и незаметной скромности, на первый взгляд, выглядит очень уж хрупкой, ломкой, плохо приспособленной к жизни. Даже, пожалуй, беззащитной на крутых поворотах судьбы. Грустные глаза, зябкие плечи, явная неспособность постоять за себя, решительное и совершенно очевидное неумение «устраиваться». Мы все это ощущаем сразу, когда идут еще самые первые, перебиваемые титрами, кадры фильма, и под тихий стук яблок, падающих на землю и на асфальт, на фоне почти не изменившегося с прошлого века провинциального калужского пейзажа, намеренно размытого, снятого не в фокусе оператором Д. Долининым, Вера Ивановна — Купченко шагает к автобусной остановке. В руке у нее авоська, в авоське — дыня. Осень пришла в город во всей своей зрелой и уверенной среднерусской красе, и легко угадывается эмоциональный контраст между крепкими, тугими яблоками, щедро и небрежно рассыпанными по асфальту, спелой наливной желтизной дыни и — неуверенной позой молодой женщины, остановившейся в ожидании, с легким недоверием взглянувшей на часы, нетерпеливо их встряхнувшей, наконец, неохотно поднявшейся по лесенке в подъехавший автобус. Ведь только после того, как автобус тронулся, его на ходу догнал и вскочил на подножку тот, кого ждала Вера Ивановна.

А когда мы увидим комнату Веры Ивановны, пустую, голую, чистенькую и неприютную, с неокантованной фотографией старой и величественной Анны Ахматовой на стенке (единственным, но важным знаком связи скромной преподавательницы русского языка и литературы с миром больших и вечных духовных ценностей), это обманчивое впечатление слабости, незащищенности героини фильма еще усугубится. Стоило бы сравнить квартиру Сретенского с комнаткой учительницы в новом типовом доме... Два жилища — два разных по внешности образа жизни: первый — профессорский, столичный, устойчивый, прочный, вобравший в себя длительное прошлое и вместивший в себя судьбы нескольких поколений; второй — учительский, провинциальный, только что и словно бы ненадолго выстроенный, слаженный наспех, на живую нитку... Мир, совершенно безразличный к его обитательнице. Раскроет чемоданчик, бросит туда три-четыре платьица, несколько книжек, выйдет, и нет ее, будто никогда и не проживала... И тем не менее существуют незримые внутренние связи, которые тянутся от Сретенского к Вере Ивановне, из одного фильма Ильи Авербаха в другой, соединяя оба произведения общностью авторской позиции, единством нравственных принципов ленинградского профессора и провинциальной учительницы, друг с другом незнакомых.

Но об этом — позже, не одна Вера Ивановна — героиня фильма «Чужие письма».

2. Явление Зины Бегунковой

Мы знакомимся со второй героиней картины, даже и не подозревая, что ей предстоит оказаться в центре произведения. На пороге главной проблемы фильма мы спотыкаемся, не заметив пока ни порога, ни проблемы. Окольное, боковое, преподнесенное нам будто между прочим, вдруг быстро и властно отталкивает в сторону всю уже обозначившуюся любовную коллизию (Вера Ивановна и тот, кого ждала она у автобусной остановки, — художник Игорь), показавшуюся было «главной», и тогда весь сюжет неожиданно сворачивает на совсем другую дорогу. Частная подробность картины жизни, проходная юмористическая сценка, неожиданно вырывается из фона, в который она, казалось, призвана была внести лишь одну свою красочку. Между тем мы и опомниться не успели, а нам уже явлена и гордо, ясными, уверенными глазами девочки глядит на нас с экрана во всей своей надменной непостижимости одна из самых коварных психологических головоломок: «души высокие порывы», но и — невероятная жесткость, однозначность, грубая сила, какая-то вывернутость наизнанку этой же самой души, способной тем не менее на высокие и красивые порывы.

Повторяю, мы на эту девочку сперва не обратили почти никакого внимания, хотя она и позабавила нас. Вера Ивановна и ее возлюбленный, художник Игорь, направлялись на окраину города, туда, где городские улицы утопали в садах, где гроздья красной рябины виднелись за дощатыми заборами, где тротуары сменились тропинками, вдоль которых зеленела трава. А когда они подошли к калитке, из-за кадра зазвучал решительный, твердый девический голос:

«Довольно, встаньте! Я должна
Вам объясниться откровенно.
Онегин, помните ль тот час...»

Школьница читает «Евгения Онегина». Еще мгновенье, и перед нами ее лицо; открытое, ясное, выражающее горделивое презрение к Онегину. Хорошее лицо! Камера чуточку отступает, и мы вдруг видим, что девочка стоит на деревянной веранде, широко и прочно расставив ноги. Ее поза комична. Пушкинский стих она выталкивает из себя с большим волевым напором, и потому голос звучит чересчур громко, и строка мнется, и смысл теряется. Сценка восхитительно несуразна. Однако в ней нет ни грана иронии. С добрым юмором поглядывает режиссер на девочку, которой не дано пока еще ни услышать музыку пушкинского стиха, ни понять глубокую печаль Татьяны. Ничего удивительного: перед нами ученица девятого класса, ей нет шестнадцати, она еще не девушка даже, подросток!..

И когда пожилая учительница прерывает декламацию и просто говорит: «Нет, Зина, не то. Кричишь, не те слова выделяешь», — девочка реагирует очень здраво. Благодарит: «Анна Трофимовна, кроме вас никто правду не скажет. Все хвалят, даже на конкурсе премию дали! Они же мне делают медвежью услугу, правда?» Уже потом, много кадров спустя, задним умом спохватываешься, догадываешься, что есть и в этой реплике едва уловимый пересол принципиальности. Но сразу-то улыбаешься одобрительно. Хорошая девочка, хорошее, открытое, красивое и честное лицо...

Нам ведь еще невдомек, что эта самая Зина Бегункова нас и озадачит, и ошеломит!

Сценарий Натальи Рязанцевой быстро задает движению картины напряженность и нервность. Развитие событий подгоняется и ускоряется тщательно выверенной логикой интриги, каждый поворот которой и убеждает и озадачивает. С одной стороны, ни минуты не сомневаешься: все было именно так, только так, иначе и быть не могло. С другой же стороны, глазам своим не веришь, и каждая очередная метаморфоза Зины Бегунковой вызывает волнение, оторопь, а потом даже и гнев. Сила этой логики в том, что она правдива, извлечена из

самой реальности. Искусство Натальи Рязанцевой как раз и выразило себя в способности перенести на экран противоречие, сложившееся в действительности, так чтобы острота его не притупилась. Напротив, ситуация остра, как лезвие золингеновской бритвы.

...Вместе с Верой Ивановной мы оказываемся в классе. Урок закончился, мальчишки и девчонки собирают свои тетрадки, но голос Зины Бегунковой, требовательный и властный, перекрывает общий гул. «Мы, — сверкая глазами, горячо говорит Зина, — уходим от самых наболевших вопросов». Учительнице приходится утихомирить класс и выслушать эти самые «наболевшие вопросы». Выясняется: летом в трудовом лагере школьники Антипов и Калязин угнали учебный грузовик и катали по деревне каких-то девочек. Слова о «каких-то девочках» Зина Бегункова произносит, пылая презрением. Но упомянутые Антипов и Калязин, вихрастые, веселые, озорные и безмятежные, глядят на Зину с явным недоумением. Она же стоит в проходе между партами, непреклонная, прямая, и речь ее кипит благородным гневом. «Таким не место учиться в девятом классе». Ведь и тройки этим самым Антипову и Калязину, как со-

«Чужие письма»
Вера Ивановна — И. Купченко

общает Зина, «натянули с большим трудом...»

Вера Ивановна, которая, несомненно, и «натягивала» означенные тройки, смотрит на Зину с легким удивлением, но спокойно и терпеливо. Возможно, она сама осадила бы распалившуюся ученицу. Но как раз в этот момент в класс очень по-домашнему, запросто вошла директриса школы Ангелина Григорьевна (Зинаида Шарко ведет эту роль вот именно по-домашнему, по-свойски. Ангелина Григорьевна в школе — как у себя дома, и у себя дома — как будто в школе). Она-то и вмешается в спор, одернет школьницу.

Однако что же поняла из происшедшего Зина Бегункова? Собрав свои книжки, с высоко поднятой головой она выходит из класса и, остановившись в дверях, надменно бросает в лицо Вере Ивановне: «Кто правду говорит, того никто не любит».

Инцидент, который только что разыгрался у нас на глазах, надо сознаться, был совсем неоднозначен и вызвал смешанные чувства. С одной стороны, несомненно, что Зина Бегункова поступила, мягко выражаясь, не по-товарищески. С другой же стороны, ябедой ее тоже не назовешь: она говорила открыто, безбоязненно, при всех, глядя прямо в глаза тем, кого обвиняла. Да и избитые словесные клише («наболевшие вопросы», «ни для кого не секрет», «история об этом умалчивает», «таким не место» и т. д., и т. п.) в ее устах звучали свежо, горячо — и чисто. Что же это такое? Детская бескомпромиссность, не признающая никаких оговорок и послаблений, благородная, красивая? Как будто, дело обстоит именно так... И держалась она — вспоминаем — с достоинством, смело. Одна против всех! В конечном счете, пусть эта девочка и неправа или не вполне права, существенно-то другое! Существенна высокая мера требовательности, с которой относится Зина к своим одноклассникам. Существенна, конечно, и ее готовность во имя истины пойти на открытый конфликт — и с классом, и с директрисой школы, и с Верой Ивановной, пусть даже лично она, Зина, руководительнице многим обязана...

Да и Илья Авербах снимал весь этот эпизод, стремясь оттенить красоту смелого поведения школьницы. Красоту позы. Красоту юной горячности. Более того, режиссер сумел тут показать нам Зину Бегункову так, что мы сразу почувствовали в ней большую силу духа.

Вера Ивановна же оказалась между двух огней: с одной стороны, разгневанная ученица, бросившая вызов именно ей, с другой — Ангелина Григорьевна, которая Веру Ивановну заслонила, поступив по проверенному шаблону: школьница зарвалась, надо ее «поставить на место». Ухватки директрисы привычны и эффективны. Но Веру Ивановну такие методы вовсе не радуют. Она сидит, потупив глаза, страдая из-за того, что не может провести разговор совсем иначе, по существу и начистоту. Силой служебной субординации обреченная на молчание, Вера Ивановна понимает, что торжество директрисы мнимое, что эмоционально спор выиграла школьница. И кажется, вот сейчас, у нас на глазах, завяжется чисто педагогический конфликт между методами Ангелины Григорьевны, грубыми и волевыми, и совсем иными, гораздо более тонкими средствами воздействия, которые хотела бы, да не смогла применить Вера Ивановна. Отчасти так оно и есть. Но только отчасти.

Между тем, Зина Бегункова быстро и, кажется, окончательно завладевает нашими симпатиями. Мы видим ее на танцах, в клубе. Звучит механически-томная мелодия из «Лав стори». Зина, раскрасневшаяся, счастливая, в белой блузке, вдохновенно и неутомимо отплясывает вокруг Пряхина (его играет О. Янковский). Сияющие глаза девочки не отрываются от усталого, доброго, помятого лица партнера. Пряхин, который старше Зины лет на десять-пятнадцать, — взрослый человек. Он поглядывает на Зину снисходительно и ласково. О. Янковский дает нам понять, что Пряхин вос-

принимает ее только как славную, симпатичную девочку. А восторженное упоение, с которым Зина отдается танцу, ее разгоревшиеся, пылающие щеки, вызывающе смелые глаза говорят о другом. Да, девочка, но еще мгновенье, и станет девушкой. Мы видим, как летает за плечами туго заплетенная коса, как грациозно, резво и неутомимо движутся в танце ее стройные ножки. Полно, неужто это они так грузно упирались в дощатый пол веранды, когда школьница читала стихи? «Ужель та самая Татьяна?»

А затем, когда Пряхин вместе с Зиной и ее подружкой Светой покинет танцевальный зал, Светка спросит Пряхина, почему он ушел из авиации. И надо же: Пряхин почти текстуально повторит фразу, которую выпалила недавно Зина Бегункова, гордо глядя на озадаченный класс. «Люди, девочка, — говорит Пряхин, — не любят, когда им правду в глаза говорят».

Как не понять восхищение Зины Бегунковой Пряхиным? Летчик. Как и она, пострадал за правду. Мужественный, смелый, бескомпромиссный человек.

А Пряхин мягко заводит с Зиной дипломатичный разговор. Брат Зины Бегунковой женится и хотел бы вызвать на свадьбу мать, которая живет одна, не со своими детьми. Брат просил Пряхина разузнать, как отнесется к этой идее Зина. Девочка отвечает с неожиданной резкостью: «Лично я ее матерью не считаю».

Столь суровая декларация заставляет нас предположить, что мать в чем-то провинилась перед дочерью. Быть может, была к ней жестока, несправедлива? Быть может, чем-то ее оскорбила?

Ответ на эти вопросы мы получаем, когда оказываемся в непритязательных, банальных комнатах Бегунковых. Готовятся к свадьбе. Брат Зины, Шурик, простоватый, тихий, болезненный, из тех, о которых говорят, что «мухи не обидит», тщательно вывязывает перед зеркалом галстук и успокаивает некрасивую, чем-то сильно встревоженную невесту. Да и все в доме будто чем-то подавлены... А ведь скоро пора ехать в загс, приближается свадебный вечер. Кто же вносит в праздничную атмосферу ноту разлада и огорчения? Как ни странно, настроение всех этих взрослых людей — Шурика, его невесты Зои, матери — омрачено не кем-нибудь, а нашей Зиной Бегунковой. И не в том дело, что Зина повелительно и строго попрекает мать, зачем та кормит щенка не вовремя, не в том беда, что мать разговаривает с дочкой заискивающим, виноватым тоном и напрасно пытается ей внушить, что в тюрьме она сидела не за воровство, а всего лишь за недостачу, не в том горе, что Зина резко отказывается приглашать на свадьбу Веру Ивановну.

Главная боль всей коллизии, пронизывающая эпизод, означена не словесно, хотя слова и произносятся неприятные. Боль возникает от острого ощущения абсолютной чужеродности Зины Бегунковой той самой семье и той самой среде, в которой она выросла. Эта девочка — или девушка? — с гордо поднятой головой, в чистенькой блузочке и опрятной юбочке, с высокомерным сознанием неоспоримого превосходства над всеми, с ощущением собственной причастности к какому-то совсем иному миру возвышенных идей, красивых чувств и сплошь благородных поступков явственно несовместима не только с родной матерью, пристыженной, растерянной и несчастной, не только с братом, слишком обыкновенным — сама заурядность! — не только с его невестой, и некрасивой, и застенчивой, но даже с веселым, безмятежным щеночком, который «по режиму питается».

Она — чужая в стенах родного дома. Ей тесно тут. Ей тошно смотреть на обязательные салаты и винегреты и прочую снедь, которая должна украсить свадебный стол. Все это мелко, низко, не интересно для нее. Зина чувствует себя неизмеримо выше жизни, так прозаично, так неэффектно, так буднично ее обступающей. Даже и так скажем: она чувствует себя вообще выше реальности.

Несовместимость Зины с ее окружением прекрасно показана молодой артисткой (пора, наконец, назвать ее имя) Светланой Смирновой и необычайно тонко выражена в режиссерской партитуре Авербаха. Вроде бы ничего особенного не происходит. Вот Зина взбивает крем — дело житейское. Но как тверда, как неутомима — будто рычаг злой машины! — ее рука. Вот Зина два-три раза проходит по комнатам. Но какой походкой! И какая у нее уверенность в себе, каким замораживающим душу презрением веет от Зины! Даже тишайший Шурик в конце концов не выдерживает. «Вот дрянь!.. — говорит он в сердцах. — Иди сегодня, куда хочешь, я тебя...»

Тут — перебивка: крупным планом невозмутимое, гордое лицо Зины, и срывающийся голос брата за кадром доканчивает фразу: «...сегодня на свадьбу не приглашаю».

Быть может, Зина Бегункова, которая успела нам понравиться, и правда, просто-напросто дрянная девчонка?

3. Опасный возраст

Директрисе школы Ангелине Григорьевне кажется весьма сомнительной взаимная любовь учительницы Веры Ивановны и худож-

«Чужие письма»
Зина Бегункова — С. Смирнова

ника Игоря. Она, директриса, живет в соседней квартире, входит к Вере Ивановне по-соседски, без церемоний, и уже с порога дает советы: гнать надо художника, гнать! Тем более, даже неизвестно толком, женат ли он, разведен ли... Впрочем, как только выясняется, что ее благие советы слышал и сам Игорь, который тотчас появляется в кадре, Ангелина Григорьевна охотно предлагает совсем иное решение: «Жениться вам пора, ребятки...»

Коротенький этот эпизод поставлен Авербахом с острым ощущением искусственности всей ситуации. Фальшь коллизии остро чувствуют и Вера Ивановна и Игорь: им неловко, стыдно, в их движениях — некая связанность, их речи звучат деланно и принужденно: все-таки, нехорошо получилось, Игорь слышал развязные поучения директрисы... Директриса же только для приличия делает вид, будто слегка смущена. Она совершенно спокойна. Ей нечего стыдиться: она ведь хотела, как лучше, она ведь простодушна, откровенна, она Вере Ивановне добра желает! И очень хорошо, что Игорь все слышал, пусть знает! Когда директриса, наконец, уходит, оба — и Вера Ивановна и Игорь — печально улыбаются.

Да, совсем не просто вписывается в налаженный, устоявшийся быт маленького городка, эта чуть горьковатая любовь художника, который, видимо, покуда в каком-то разладе с самим собой, в трудных исканиях (эту роль играет С. Коваленков), и молодой учительницы, у которой — мы знаем — свои трудности. Еще не приспела им пора вить семейное гнездо, хотя, конечно, и ученицы Веры Ивановны шепчутся, и коллеги-педагоги подтрунивают, да и вообще — суды-пересуды. Но Вера Ивановна и Игорь не очень-то слушают других, больше прислушиваются, выжидательно и вопросительно, к самим себе.

Важный эмоциональный оттенок, окрашивающий всю сценку, состоит в том, что смущение, которое испытывают Вера Ивановна и Игорь, есть признак силы, непостижимой для директрисы. Оба они — в полном смысле слова современные молодые люди, обладающие прочным и ясным чувством собственного достоинства. Духовно они гораздо богаче Ангелины Григорьевны не только потому, что получили серьезное, фундаментальное образование (о каком директриса и мечтать не могла), но и потому, что сформировались позже, в гораздо более благоприятном общественном климате. Их мышление и поведение свободны от шаблонов. И, в частности, они, молодые, прекрасно знают, что шаблонные методы слишком часто не выдерживают проверки реальностью.

Режиссер и сценарист завершают эпизод с директрисой коротенькой фразой Веры Ивановны: «Вот так-то у нас». А именно: все — на виду, сплошная «слышимость», и то, что не укладывается в систему привычных понятий, вызывает бесцеремонный интерес, сперва доброжелательный, потом угрожающий. Однако в слегка ироничной улыбке актрисы И. Купченко, когда она произносит эту фразу, выражено не только терпение, но и неуступчивая воля. Вера Ивановна полна решимости защитить их с Игорем пока еще непрочную близость, их взаимную любовь от всякого непрошеного вторжения со стороны. Она без сомнения сумеет и деликатно и твердо отклонить грубоватые поучения Ангелины Григорьевны. О том же, что главный удар ей будет нанесен вовсе не Ангелиной Григорьевной, Вера Ивановна еще не знает. Не знаем и мы.

А изгнанная со свадьбы родного брата Зина Бегункова, лишь слегка уязвленная в своей гордости, тем временем подходит к дому Пряхина. Во дворе урчит мотор автомобиля, который ремонтирует бывший летчик. И счастье внезапно роняет на Зину свой капризный луч: Пряхин предлагает школьнице прокатиться с ним по городу. Вот они уже сидят в машине: он за баранкой, она — рядом. Тихие провинциальные улицы во всей их осенней прелести быстро движутся за ветровым стеклом. «Угоним,

а?» — озорно улыбаясь, спрашивает Пряхин. «Угоним!» — азартно соглашается Зина.

Лицо ее счастливо. Все забыто, будто ничего никогда и не было: забыта жалкая, постыдная мать, забыт слабый человек, брат, забыта робкая дурнушка в нелепой фате, забыт весь постылый и недостойный быт. Подлинная реальность не там, а здесь, вот она: Зина победоносно мчит по городу рядом с любимым человеком, ощущая себя едва ли не в центре вселенной, и весь мир послушно и ласково стелется под колеса машины. Самое же удивительное состоит в том, что для нас Зина — вновь привлекательна, даже восхитительна. Влюбленность красит ее. Легкая, свободная, она выходит вместе с Пряхиным в центре города, и оба пьют газировку из автомата. Стакан с газированной водой Зина держит будто бокал шампанского.

А затем все та же старенькая машина вновь уносит их по улицам городка, чтобы, миновав его утопающие в зелени окраины, вынести Зину и Пряхина на зеленый берег спокойной реки.

Ах, Пряхин, Пряхин, если бы знал он, с каким огнем играет! Вот они оба вышли из машины, и бывший летчик безмятежно шутит, что у Зины, мол, всегда, с утра до ночи хорошее настроение. «Это не так», — возражает Зина голосом, который вдруг становится небывало напряженным. «Не так? А как?» — все еще шутя и почти не обращая внимания на случайную спутницу, болтает Пряхин. Ответ внезапен, будто выстрел: «Я тебя люблю». «Что?» — спрашивает оторопевший Пряхин. «Я тебя люблю. Навек», — пылко повторяет Зина. Крупный план: откинувшееся назад, озаренное величием этого мгновенья, девичье лицо. Пряхин приближается к Зине, та, ожидая поцелуя, покорно зажмуривает глаза. Но Пряхин, в зубах у которого торчит спичка, произносит лишь: «Ну и дела», — а потом отворачивается и спускается по крутому берегу к реке. Глаза девочки все еще закрыты, она ждет, ее лицо искажено мучительной гримасой страха, страдания, веры. Нет, Зина с таким ответом примириться не может, она знает, уверена: ответ должен быть иным. Она выбегает на обрыв, где ее стройная фигурка отчетливо рисуется на фоне голубого неба и белых облаков, и смотрит на Пряхина, который уже внизу, у самой речки; требовательно, робко, нетерпеливо (все тут!) окликнет его: «Женя!..» Пряхин оборачивается и снисходительно разрешает: «Ну беги, ловлю».

Сейчас, сию минуту решится ее судьба. Зина не просто бежит вниз. Нет, она летит к Пряхину, не глядя под ноги, вообще ничего не видя, кроме того только, кто ее позвал. И в самом точном, буквальном смысле слова — с разбегу — вешается ему на шею. Пряхин по-мужски, сильно и грубовато обнимает Зину. Юбка ее задралась, видны кружева нейлоновой комбинации, видны трусики. Высокая грудь Зины крепко прижата к груди Пряхина. Чувствуется: Пряхину вовсе нелегко отпустить девочку — девушку? — которая так безоглядно, самозабвенно дарит ему себя. Он ведь сейчас волен делать с Зиной, что хочет. Но Пряхину все же удается себя превозмочь. И тут авторы фильма проницательно догадываются, что, отказавшись от нежданного подарка судьбы, совладав с собою, Пряхин рассердится на распалившуюся девчонку. О. Янковский разыгрывает всю сложнейшую партитуру эпизода безукоризненно, как по нотам. Поцелуя Зина не дождалась. Когда же пробудившимся женским инстинктом вдруг угадала, как ее обнимает и тискает Пряхин, она слабо, податливо пискнула: «Пусти», и Пряхин ее отпустил. Хуже того: он грубо ее оттолкнул, да так, что Зина плюхнулась прямо в воду. И еще того хуже, с яростью (которой девочке уже не понять!) крикнул: «Юбку поправь!»

Но Зина, увы, даже юбку поправить не в силах. Она вообще вряд ли слышит, что говорит сейчас Пряхин, раздраженно обещающий рассказать брату, «какие мы стремительные».

Она ведь сброшена, повержена с высоты величайшего счастья. Жалко всхлипывая, лежит она в воде, униженная, уничтоженная. Пряхин вынужден сам одернуть ей юбку, но и этого Зина не замечает. Всхлипывания ее переходят в рыдания. «Реви, реви!» — мстительно бросает Пряхин и шагает прочь. Общим планом, сверху, оператор показывает излучину реки, скрючившуюся фигуру девочки в воде у самого берега, стадо, медленно бредущее мимо нее, наконец, корову, испуганно уставившуюся на странное, мокрое существо, издающее спазматически прерывистые вопли.

Таким постыдным падением прерывается короткий взлет Зины на высоту торжествующей любви. Но только девочка эта — не из тех, кто быстро капитулирует. Силу ее духа недооценивать никак нельзя. Нельзя забывать и о том, что она — все-таки девочка, только девочка. Да, опасный возраст, что и говорить. И все-таки — возраст, когда поражения, пусть самые болезненные, забываются быстро.

Тем более, что в тот же самый вечер, когда Зина, как побитая собачонка, приплелась в город, когда она не дозвалась своей подружки Светы и притулилась, все еще рыдая, на горке песка во дворе, ее услышала, подобрала и привела к себе Вера Ивановна. Она напоила Зину валерьянкой, утешила ее, накормила бульоном, переодела, угрела, уложила в постель, главное же — позволила Зине остаться у себя.

Быть может, Вера Ивановна совершила тем самым педагогическую ошибку? Скорее всего, она должна была утром отправить школьницу домой. Но Вера Ивановна этого не сделала, и ее побуждения понятны: она знала, что Зине нанесена душевная травма, что Зина внезапно оказалась в ситуации, которую дома могут неправильно истолковать. Учительница решилась защитить детскую чувствительность от лишних вопросов и напрасных попреков. Тем самым, однако, Вера Ивановна как бы подтвердила убеждение Зины, что она, Зина, хоть и отвергнута Пряхиным, все же имеет внутреннее право на иную, куда более красивую жизнь, нежели та, которая тяготила ее дома. Зина ведь точно знает, что рождена для счастья, как птица для полета. И эти слова понимает детски однозначно: ей, Зине, полагается, должно быть выдано счастье.

4. Идиллия

Прошлое Зина сразу же как ножом отрезала. Мы больше не увидим ни ее мать, ни брата Шурика, ни даже Пряхина: они уже словно не существуют для Зины. Теперь она живет совсем в ином, куда более подобающем ей мире. Она читает Толстого: в руках у нее то «Анна Каренина», то «Война и мир». Заботливой рукой Зина наводит порядок в неприхотливом хозяйстве Веры Ивановны, и однокомнатная квартира учительницы действительно становится более уютной, более обжитой и теплой.

Коль скоро Вера Ивановна взяла школьницу к себе, она неизбежно вынуждена была сократить, почти вовсе стереть дистанцию, обычно отделяющую учительницу от ученицы. И, с точки зрения педагогической, тут предугадывается некоторая выгода: ведь сразу же устраняется всякое различие, всякое несовпадение влияний семьи, с одной стороны, и школы — с другой. И дома и в школе Зина теперь под благотворным воздействием Веры Ивановны, ее духовного богатства и утонченной интеллигентности, которую И. Купченко так хорошо передает.

Однако у педагогически удобной ситуации есть и неудобная изнанка, опасность которой мы далеко не сразу осознаем: и Вера Ивановна тоже ведь, в свою очередь, попадает под постоянный, едва ли не круглосуточный контроль Зины Бегунковой. Зине открылся не только быт Веры Ивановны, а в какой-то мере и внутренний мир учительницы, которая стала для Зины и новой матерью и близким другом. Немудрено, что напор ее любви к учительнице все возрастает. Ей хочется быть похожей на Веру Ива-

новну. Но этого мало, ей хочется возвысить Веру Ивановну над всеми. Ей нужен кумир, и она его творит.

Новый поворот в развитии темы начинается с, казалось бы, мелких подробностей, как будто и невинных и безопасных. Зина, например, сообщает своей однокласснице и подружке Светке, что Вера Ивановна поставила ей тройку за сочинение. Конечно, нехорошо хвастаться своей осведомленностью. Но Зина-то хвастается совсем другим: близостью к Вере Ивановне. А когда Светка выражает недовольство тройкой, Зина безапелляционно заявляет: «Вера Ивановна всегда ставит справедливо». Нет бога, кроме бога, и Вера Ивановна пророк его! Вера Ивановна — лучше всех, выше всех. Вера Ивановна — идеал. И к этому идеалу Зина настолько приближена, что чувствует себя вправе все, абсолютно все, про Веру Ивановну знать.

Вера Ивановна дважды застала Зину в обстоятельствах совсем некрасивых. Сперва она заметила, что Зина, вытянувшись за ее спиной, подсматривает, какие отметки ставит учительница в школьных тетрадках. В другой раз и того хуже: Ангелина Григорьевна внезапно распахнула дверь учительской, и все увидели, что Зина стоит за дверью, подслушивает. Но в обоих случаях Зина нисколько, ни капельки не была смущена. В первый раз в ответ на укоризненный взгляд Веры Ивановны она горячо (но и легко, весело, шаловливо) поклялась: «Ну, не буду, больше не буду!» Во второй — на сердитый вопрос директрисы: «Ты что здесь делаешь?» — твердо и достойно ответила: «Я Веру Ивановну жду. А что, нельзя?»

Итак, она подсматривает, она подслушивает и уверена: все это «можно», любовь предоставляет и такие права... Вера Ивановна понимает, конечно, что Зина плохо воспитана, что любопытство девочки не знает никаких границ. Однако навстречу душевной примитивности девочки учительница хотела бы выдвинуть не навязчивые нравоучения, а доверие и откровенность. Пусть педагогический опыт Веры Ивановны невелик, зато она обладает и тактом и умом. Кроме того, она ведь и не хотела бы ничего скрывать от Зины. Ибо хорошо помнит, в какой среде выросла девочка и, главное, какую травму перенесла. Грубости, с которой столкнулась первая полудетская любовь Зины, Вера Ивановна пытается — и поначалу вполне успешно — противопоставить спокойную отзывчивость и доброту.

Школьница быстро убеждается в том, что может быть полезна Вере Ивановне, более того, способна ее радовать. В отличие от непрактичной учительницы, Зина хорошо знает, как надо организовать повседневный быт. День должен начинаться с утренней зарядки, и она, спортивная, крепко сбитая, весело учит худенькую, неловкую Веру Ивановну, как надо делать гимнастику. В доме всегда должны быть все необходимые продукты и, обнаружив, что хозяйство Веры Ивановны запущено, Зина с готовностью принимает обязанности хозяйки на себя. Зине приятно радовать Веру Ивановну, Вере Ивановне приятно радовать Зину. Даже и то, что делается не для Веры Ивановны, а для самой Зины — куплен телевизор, ибо Зина любит фигурное катание, в передней водворен песик Тимочка (тот самый, который «питается по режиму») — даже и это доставляет Вере Ивановне удовольствие. Их отношения гармоничны, почти идилличны, и, кажется, обе счастливы, несмотря на некоторые неизбежные оплошности школьницы.

Но чем больше Вера Ивановна приближает Зину к себе, чем откровеннее и серьезнее с ней разговаривает, тем ненасытнее становится желание Зины навести образцовый порядок также и во внутреннем мире учительницы, расставить там все по местам.

Конечно, в поведении Зины сказываются взгляды и вкусы, усвоенные с детства. Зину сформировала та самая семья, которую школьница сама недавно — с презрением — отвергла и покинула. Это, однако, вовсе не означает, что мы вправе с нею вместе высо-

комерно судить тех, кто вырастил Зину. Они ее кормили, одевали и обували, на большее не претендуя, ибо и то немногое, что они могли сделать для нее, требовало огромных усилий. Все, что Зине дается сейчас легко, стоит лишь высказать желание, доставалось им ценой длительного, тяжкого труда. Их кругозор замыкала суровая черта нужды. Их моральные нормы складывались в куда более трудных социальных условиях. Ведь в их прошлом, не ведомом Зине, остались война, годы голода, недоедания, тревоги. Вот это прошлое и глянуло с экрана в день свадьбы Шурика — глянуло скорбно и грустно, и мы поняли невысказанный упрек, с которым обратилась к Зине мать, упрек, который Зине понять было не дано. Брезгливо отталкивая от себя жизнь семьи, где скорее всего никто никогда не читал Толстого и никто не разбирался в изысках фигурного катания, где всякое бывало, даже и отсидка за недостачу, Зина обнаружила полнейшее нежелание и неумение постичь людей, которые ее же вырастили. Но грех этот еще простителен: обычная жестокость юности, не понимающей прошлое. Молодость не оглядывается, она устремлена вперед.

Гораздо серьезнее и опаснее другое: Зина впитала в себя самые примитивные пред-

«Чужие письма»
Вера Ивановна — И. Купченко.
Зина Бегункова — С. Смирнова

ставления о морали и именно к ним приспособила, присовокупила те высокие идеалы, которые внушали ей школа, пионерский отряд, книги, фильмы, песни, радио, телевидение. В итоге же перед нами сила духа, но — грубая, бесцеремонная; гордость, но — готовая без колебаний унизить кого угодно; целеустремленность, но — в сущности совершенно безнравственная.

Молодая женщина и ее воспитанница соотнесены между собой прежде всего по контрасту бодрости, веселой, неугомонной энергии, постоянной мажорности, свойственной Зине, и той тихой сосредоточенности, сдержанности, душевной закрытости, которым Ирина Купченко придает неуловимо минорный оттенок. Обе красивы. Но красота Зины — пышущая здоровьем, «самоновейшая», с привкусом спортивной ловкости и нарастающей силы. А красота Веры Ивановны — элегичная, скромная, не то что старомодная, нет, и все-таки неуловимо напоминающая о Наташе Ростовой, о тургеневских девушках, чеховских женщинах. Кажется, очень уж хрупкая красота. За видимой хрупкостью Веры Ивановны таится духовная сила, непонятная Зине. Мы ведь помним, как твердо и решительно действовала разгневанная Вера Ивановна, когда ринулась в бой за оскорбленную девочку. Как храбро и цепко ухватила за руку оторопевшего Пряхина, как силком поволокла его сквозь толпу гостей, сквозь праздничный шум и гам свадебного пира объясняться с женихом, старшим братом Зины. Тургеневская, чеховская? Да, но и сегодняшняя!

Молодая учительница более чем уверенно ориентируется в окружающем ее мире, и в прошлое ее не отодвинешь. Хотя деликатность воспринимается Зиной как признак слабости учительницы. Активная по натуре, она поэтому всю свою волю устремляет в бой за душу Веры Ивановны. И одно время возникает впечатление, будто они чуть ли не поменялись ролями: ученица стала учительницей, Зина дает Вере Ивановне уроки нехитрой житейской практики, которые Вера Ивановна кротко выслушивает, принимает без возражений. Девочка, боготворя и поучая Веру Ивановну, одновременно теснит и подавляет ее, пядь за пядью завоевывает жизнь Веры Ивановны, приютившей, едва ли не удочерившей ее.

Поступки, совершаемые Зиной, совсем не так просты, как может показаться на первый взгляд. Они ведь диктуются одновременно тремя побуждениями: во-первых, жадным интересом к волнующей чужой тайне, во-вторых, желанием «всем доказать», что куда-то уехавший Пряхин до сих пор верен ей, Зине Бегунковой, в-третьих, стремлением направить на путь истинный саму Веру Ивановну. Вера Ивановна же как будто ничего не может противопоставить бесцеремонности девочки, поглядывающей из-за плеча, когда она читает диктанты и сочинения других учениц, подслушивающей под дверями учительской и — дальше-больше! — тайно читающей письма, которые Вера Ивановна получает от Игоря. Хуже того: переписывающей эти письма и пытающейся выдать их за любовные послания, ей, Зине, адресованные Пряхиным...

5. Кризис

Детская наивность поведения Зины, конечно, очевидна, бросается в глаза. Ее энергия сконцентрирована, собрана в кулак; Зина рвется к цели, не то что бы опрокидывая барьеры морали, нет, попросту их не замечая, знать не зная о их существовании, свято убежденная в собственной непогрешимости.

Тем не менее, история с чужими письмами (которая и дала название фильму) сама по себе настолько однозначна, что неизбежно повлекла за собой позорное разоблачение, свершаемое публично, перед всем классом. Однако и тут в высшей степени интересно поведение самой Зины, ибо тончайшая правда психологии, ни малейших сомнений не вызывающая, именно в этот

момент обнаруживает совершенно фантастический излом.

Зина кругом и перед всеми уличена. Она тайком списала чужое письмо. Она лживо выдала это письмо за свое. Она попыталась попросту украсть, присвоить чужие красивые чувства, и вот — схвачена за руку. Весь класс, оказавшийся свидетелем ее разоблачения, бурлит, хохочет, улюлюкает. Казалось бы, тут ей и сгореть со стыда! Что же Зина? Рыдает? Бежит, куда глаза глядят? Ничуть не бывало. Опозоренная и уличенная, она не испытывает даже тени смущения. Ее другое волнует: Зина с ужасом замечает растерянность Светки, в руке у которой зажато злосчастное письмо. Старенькая преподавательница естествознания, раздраженная переполохом в классе, командует: «Положи на место листок!» Светка покорно встает, чтобы выполнить распоряжение, и тут из-за кадра раздается возмущенный голос Зины: «Света!». Тотчас же оператор показывает нам крупным планом лицо Зины. Ее гнев. Ее отчаяние. Нет, этого не может быть, она глазам своим не верит! Ее, Зину, предали. Лучшая подруга ей, Зине, изменила. Вот, где трагедия, вот, где позор, вот, с чем смириться невозможно!

В этот момент в класс решительно входит Вера Ивановна. Пусть, предлагает она, сядут те, кто не читал и не хотел читать это письмо. А те, кто его читал, передавал и обсуждал, пусть еще постоят. «И я, — добавляет она, — постою с вами, я его тоже прочла... Я должна извиниться за всех нас перед Зиной». Что и говорить, в трудной ситуации Вера Ивановна сумела найти сильный и точно рассчитанный педагогический ход. Ирина Купченко, которая долго вела роль в мягких, сдержанных, тихих тонах, тут — как струна. В глазах у нее стальная твердость. Она легко подчиняет себе, своей духовной силе весь класс. В этот момент она, в сущности, дает бой и Ангелине Григорьевне и той педагогической рутине, которая неуловимо сливается с мещанским мироощущением. Брезгливо, с презрением отвергая обывательскую страсть к замочной скважине, любовь к «слышимости», жажду проникнуть в закрытый от посторонних глаз сокровенный мир двоих, Вера Ивановна говорит со школьниками от имени современной, уже утвердившейся в обществе морали.

Но вызов брошен ведь и Зине Бегунковой... И Зина парирует с неожиданной, ошарашивающей дерзостью: «Вера Ивановна, зачем вы-то врете? Вы-то все знаете!»

Не думайте, что в этих словах Зины просто-напросто дерзость зарвавшейся школьницы, которую учительница неосторожно и неосмотрительно к себе приблизила. Нет, Зина выступает тут «с позиций силы». Она ведь убеждена, что Вера Ивановна, поддерживая вопреки ее, Зининым, советам, отношения с Игорем, роняет свое достоинство, обнаруживает непростительную слабость, что Игорь, который куда-то уехал, где-то там, далеко, непременно обманывает Веру Ивановну, что письма его лживые, а главное — самое главное! — он никогда не женится на учительнице. И вот теперь Вера Ивановна не смеет признаться классу, что всеми прочитано не письмо Пряхина, а письмо Игоря. Значит, Вера Ивановна «врет», а она, Зина, знает правду! Ее варварская логика, казалось бы, бьет без ошибки: любовь к Игорю, действительно, слабость Веры Ивановны: тут все еще и тревожно и смутно, а будущее непредсказуемо.

Однако слабость Веры Ивановны чиста. А сила, одушевляющая поведение Зины, — не только наглая, но и пошлая. Вера Ивановна смотрит на Зину с изумлением. Откуда что берется? Откуда эта незыблемая, какая-то крупноблочная, непробиваемая уверенность в себе, не покидающая Зину и сейчас, когда вдруг раскрылась вся ее некрасивая игра? И каким образом в полудетской душе способность лицемерить, лгать, подличать уживается с чувством собственного достоинства? Как любовь к Вере Ивановне сливается с жестокостью, против той же Веры Ивановны публично обращенной?

На все эти вопросы у Веры Ивановны по-

ка никакого ответа нет. Ее небольшая педагогическая практика и ее скромный жизненный опыт явно пасуют перед невероятным феноменом: молодость Зины, широко и гордо расправляющая крылья для полета, внезапно заявляет о себе, как сила грубая, бесцеремонная.

Одно ясно: идиллия кончилась, радостные взаимоотношения между учительницей и ученицей распались, гармония душ, к которой обе стремились, разваливается. Оскорбленная Зина уходит, сейчас уйдет. Складывает раскладушку, упаковывает вещи. Вера Ивановна молча читает газету. Потом вдруг прямо спрашивает: «Зачем, зачем ты это сделала? Как тебе в голову пришла такая ложь? Ложь!.. Зина, ведь он же тебе не пишет».

Казалось бы, Зине крыть нечем. Минуя все околичности, все перипетии интриги, Вера Ивановна этим вопросом прорывается к самой ее завязке, к причине. Однако школьница отвечает укоризненно и с большим достоинством: «Нехорошо, Вера Ивановна. Больное место ищете».

Тут особенно чудовищна какая-то старушечья, пыльная интонация Зининой укоризны. Шаблонный оборонительный ход фразы, будто сказанной где-нибудь в очереди, с привычным привкусом склоки, вдруг обнаруживает всю примитивность духовной организации девочки, эту фразу произнесшей. В ней, оказывается, за внешней свежестью и мажорностью прячется мещанская ограниченность кругом своих — только своих! — интересов. Как же все просто! —внезапно догадывается Вера Ивановна.

Сожаление, сочувствие к Зине снова охватывает ее. И, будто подтверждая догадку учительницы, школьница с обезоруживающим простодушием говорит, что письмо, которое она прочла и списала, лежало ведь на самом видном месте, что Вера Ивановна, без сомнения, сама хотела, чтобы его прочли. Не могла не хотеть. Как же не похвастаться? «Неужели вы никому-никому его не показывали? Ни за что не поверю!»

Нет, снова думаем мы, никакое она не чудовище, просто — девочка, ребенок, что с нее взять? И вот эта девочка сидит в ванне, и Вера Ивановна трет ей спину, а Зина ловит руку Веры Ивановны и нежно целует ее. Снова идиллия, и мы вновь безоружны перед этим непостижимым существом...

Меж тем опять приезжает Игорь, и Зина опять — мельком — показывает хищные, остренькие зубки: сперва настойчиво пытается выяснить, сколько художник зарабатывает, а потом, уходя из комнаты, покровительственно и пошловато разрешает: «Можете пока посекретничать». В этом трио — Игорь, Вера Ивановна, Зина — только она одна чувствует себя хорошо, только она, приобщенная к чужой тайне, сияет. Учительница и художник явно угнетены. В атмосферу их любви вновь вторглось нечто постороннее, чужое и чуждое, точно так же, как прежде вторгалась Ангелина Григорьевна...

Воспоминание об Ангелине Григорьевне возникает тут вовремя и кстати. Зина ведь тут присутствует как бы от ее имени, от лица той псевдоинтеллигентности, аморфной и омещанившейся, которая никогда и не приближалась к настоящей культуре, но неизменно претендовала всех наставлять на путь истинный, всех учить, всеми командовать, управлять.

6. Катастрофа

Главные события впрочем разыгрываются к ночи. Вера Ивановна собирается на свидание. Осторожно, чтобы не разбудить Зину, берет флакон духов, прихорашивается перед зеркалом. А Зина вовсе и не спит, она открывает глаза и холодно сообщает: «Вера Ивановна, вы никуда не пойдете». Встает из постели и запирает дверь на ключ. Вера Ивановна, естественно, и возмущена и растеряна. Но Зина-то, как всегда, уверена в собственной правоте, и в том, что она творит добро. Она так и говорит, сидя на раскладушке, хорошенькая, ясная, в свежей ночной рубашечке: «Вера Иванов-

на, я вам только одного добра желаю». И это правда.

Но только та старушечья, назидательная интонация, которая однажды уже прозвучала в ее словах, слышится и на этот раз — явственно и отчетливо. А кроме того, претензия во имя собственного понимания «добра» подчинять своей воле другую жизнь, распоряжаться другими судьбами возмутительна для Веры Ивановны не только потому, что в данное мгновение чужая воля покушается на ее любовь и ее свободу. Она, эта претензия, сама по себе ненавистна и омерзительна Вере Ивановне. Ибо с интеллигентностью несовместима.

Эпизод завершается тем, чего и сама Вера Ивановна никак не ожидала. К величайшему нашему зрительскому удовлетворению и к собственному ужасу, Вера Ивановна с размаху сильно бьет Зину по лицу. Пощечина, которую ученица, можно сказать, выхлопотала себе всем своим поведением, приводит учительницу в отчаяние. Вера Ивановна бессильно закрывает глаза. Напротив, Зина глядит на Веру Ивановну в упор, широко раскрытыми, огромными — в пол-лица — глазами, ничего не понимая. Зина будто в нокауте. Произошло то, что произойти не могло ни в каком случае, никогда.

С точки зрения педагогической, эта пощечина — полнейшее фиаско Веры Ивановны. Крушение всех принципов, которыми руководствуется молодая учительница. А главное, кажется, что в этой пощечине — катастрофа интеллигентности, ее капитуляция. Вера Ивановна поступила хуже, чем Пряхин. Пряхин девочку грубо оттолкнул, но все-таки не ударил же. А Вера Ивановна, сама интеллигентность, воплощенное благородство, — она ударила!

Однако вопреки всем этим соображениям, вопреки рациональной логике и педагогическим правилам мы чувствуем, что импульсивное, для самой Веры Ивановны неожиданное, движение «карающей десницы» было единственно возможным и единственно верным.

Первый урок нравственности, который преподал Зине Пряхин, она тяжело пережила, но не поняла. Второй, еще более суровый урок, когда ее уличили в обмане, в попытке уворовать чужие чувства и чужие слова любви, не только не осознала и не усвоила, но, наоборот, попыталась извлечь из него выгоду для себя, возможность возвыситься и возгордиться. Третий урок — самый жестокий — Зина, быть может, окажется способна понять? Быть может...

Окончательной уверенности в этом у нас нет, более того, авторы фильма нам ничего и не обещают. Душевная глухота и душевная немота Зины Бегунковой возвышаются перед нами и перед Верой Ивановной, как твердокаменные бастионы крепости, успешно выдержавшей длительную осаду.

У Веры Ивановны была, в сущности, очень простая идея: воспитание любовью, душевной близостью. Она учила, не поучая. В какой-то мере ее отношения с Зиной повторяли модель отношений Сретенского с его внучкой Ниной. Но той девочке, которую сыграла в «Монологе» Марина Неёлова, и самой многое было неясно, тогда как девочке, с которой судьба свела Веру Ивановну, я с н о в с е. Та девочка сквозь драму вступала в жизнь, мучительно стараясь ее постигнуть, эта девочка хочет жизнь присвоить и поскорее себе подчинить. Пряхин-то как в воду глядел, когда ошеломленный натиском Зины произнес: «Какие мы стремительные»... Следовательно, интеллигентность Веры Ивановны по праву взбунтовалась против натиска сильной, агрессивной бездуховности. Пощечина была неизбежна. Хрупкая с виду интеллигентность Веры Ивановны в критической ситуации должна была обнаружить силу, постоять за себя.

Надо ли говорить, что после этого Зина Бегункова навсегда покидает квартирку учительницы? Надо ли говорить, что после этого Вера Ивановна с тоской и болью решает бросить свою профессию. «Я не пойду больше в школу, — произносит она, внутренне содрогаясь при одном воспоминании

о происшедшем. — Я больше не могу туда идти. Я не люблю их. Я не люблю детей!»

Она выдавливает из себя эти мучительные слова на той самой веранде, где мы впервые увидели Зину Бегункову, читавшую пушкинские стихи. Тут живут муж и жена, учитель и учительница, старые русские интеллигенты. Их окраинный домик скоро будут сносить, идет подготовка к переезду, имущество упаковано, книги вытащены на веранду. Вера Ивановна в отчаянии продолжает: «У меня ничего не получается... Я не могу объяснить им самые простые вещи. Я не могу объяснить им, почему нельзя читать чужие письма». Ответ старой учительницы краток и обескураживающе прост: «Нельзя, да и все». Но тут Вера Ивановна встает, задевает высокую гору книг, и книги падают. Один за другим, медленно, будто неохотно, летят на пол тома дореволюционных еще энциклопедических словарей, красивые, в кожу переплетенные фолианты — те самые, которые и сейчас, возможно, спокойно, строгими рядами стоят на полках у академика Сретенского. Быть может, их обвал — символ поражения Веры Ивановны и победы Зины Бегунковой?

Но нет же! Вон она бродит, несчастная, отвергнутая Зина и украдкой следит за выходящей из школы Верой Ивановной. Школьницы бегут по улицам городка: кросс. В яркой желтой майке под номером 17-м — Бегункова. Победить в состязании — дело чести. Отчего же она вдруг замедлила бег, даже остановилась растерянно? Все оттого же: заметила Веру Ивановну. Победоносная Зина Бегункова теперь явно выбита из жизненной колеи. Ей вдруг стало нечем и даже незачем жить. Вместе с Верой Ивановной из ее целеустремленного существования будто ушел смысл. И вся ее сила померкла, слиняла. Теперь она мечтает об одном: чтобы Вера Ивановна ее заметила, хотя бы прикоснулась к ней взглядом. А Вера Ивановна, хотя боковым зрением и видит Зину, мыкающуюся по ее следам, ничем не дает понять, что примирение возможно.

Поэтому когда скарб старых учителей под проливным дождем укладывают в кузов грузовика, когда школьники и школьницы весело тащат к машине и книги, и кресло, и абажур, и корыто, и глобус, и всевозможные коробки, шкатулки, Зина одна в сторонке остается мокнуть под дождем. Впервые она, которая всегда ходила с гордо поднятой головой, стоит, понурясь. Она, поочередно всех отвергавшая, впервые сама оказалась отверженной. Она, которая всегда была выше других, теперь не смеет, не может быть ни вместе со всеми, ни среди всех.

Чем-то сейчас она хуже своих сверстниц и сверстников. Чем именно, она не знает. Зине еще не дано понять, что болезненное чувство отверженности, которое приходится ей изведать, целительно для нее. Но Вера Ивановна это знает...

Потому-то и медлит, долго делает вид, что вовсе не видит Зину, а потом, будто мельком, ненароком бросает ей совсем незначительную реплику, неважно, какую. И эта реплика Веры Ивановны в одно мгновенье возвращает Зину к жизни. Она тотчас же начинает деятельно и проворно командовать укладкой. Она распоряжается, указывает. В ее уверенном — слишком уверенном — тоне чувствуется прежняя Зина Бегункова. Но вот машина загружена доверху, и оттуда, из кузова, с новой неизбывной, небывалой ранее нежностью Зина кричит: «До свидания, Вера Ивановна! Догоняйте нас!»

Фигурка Веры Ивановны на крыльце старенького, обреченного на слом дома становится все меньше и меньше. Тоненькая фигурка учительницы, быть может одержавшей первую победу, а быть может еще и далекой от первого торжества, но, так или иначе, готовой к неизбежным тяготам избранного пути.

Резо Габриадзе

В своем «несерьезном» жанре

Беседу ведет и комментирует А. Трошин

— Есть у меня одна фраза — можно сказать, заветная: я начинаю ею почти каждый свой сценарий...

— Какая фраза, Резо?

— Сейчас скажу, только вы этого не пишите (смеется) — не выдавайте меня. А то придется придумывать новую фразу, но мне, знаете, лень. А фраза такая: «Эта история произошла давным-давно в маленьком черепичном городке». В другой раз я ее немножко меняю: «В маленьком черепичном к о с о б о к о м городке...». Редактор берет в руки мой сценарий, и эта фраза его сразу успокаивает. Чего беспокоиться? Написано же: «давным-давно»!

Габриадзе лукавил. Далеко не каждый его сценарий начинается точно такой фразой — я потом проверял. Но даже если бы каждый, вряд ли кто стал бы упрекать сценариста. Ведь не пеняют сказке, что у нее традиционный зачин: «В некотором царстве — некотором государстве...». А территория в искусстве, на которой возделывает свой сад грузинский кинодраматург Резо Габриадзе, расположена, несомненно, вблизи сказочной традиции. В его сценариях царит стихия невероятного, они одалживаются у фольклора фабульными мотивами, исповедуют благородную и мудрую мораль народной сказки. Но...

«Стиль — это человек»

В беседе с ним хотелось прежде всего отыскать внутреннее, личностное происхождение его стиля, его жанра, за которыми единодушная воля критиков закрепила, ввела в свой обиход почти как эстетическую дефиницию, определение: «кинематограф Резо Габриадзе». И это справедливо — кинематограф такой сложился, он есть, его сегодня невозможно обойти, обозревая многоцветную жанрово-стилевую палитру нашего экрана. Этот воистину «авторский кинематограф» являлся нам

Статья иллюстрируется рисунками Р. Габриадзе к фильму «Чудаки»

своими разными сторонами в фильмах «Необыкновенная выставка», «Не горюй!», «Чудаки», «Странствующие рыцари», в комедийных короткометражках «Серенада», «Кувшин», «Феола», «Белые камни», «Пари», «Кавказский романс» и других. Если вы пропустите титры с фамилией автора или если перед вами не оригинальное сочинение, а перелицовка сюжета, заимствованного из известных книг, все равно не трудно будет отличить руку и взгляд Резо Габриадзе.

Этот особый экранный мир, вновь и вновь естественно возникающий под пером кинодраматурга, варьируемый им, по-разному воплощенный режиссерами на пленке, сохраняет в себе от сценария к сценарию, от фильма к фильму радость жизни, улыбку, торжествующую над печалью, бескорыстность и неизбывность человеческой доброты и дружбы, наконец, неотъемлемое право каждого на вольное «чудачество», настоящее имя которому — творчество, украшающее мир, на веру в то, что земля под ногами, солнце над головой, род человеческий пребудут вовеки.

Хорошо сказал об этом Андрей Битов — он в своем очерке о Грузии («Аврора», 1972, № 5), в эссеистской главке, названной просто «Сценарист», по праву писателя и друга решительно связал стилистику упомянутых фильмов с человеческим, душевным складом их автора:

«Его мир ему принадлежал — и он существовал в нем и узнавал его вокруг себя. И когда Резо появлялся в своем мире, то и все обнаруживали вокруг себя именно этот, его мир, потому как мир этот и на самом деле существовал и его можно было увидеть; и все начинали видеть мир таким, каким видел его он, и радоваться, улыбаться и приветствовать этот мир, и радостно следовать ему как своему, как внезапно и счастливо обретенному, — «наконец-то!» и «господи! нашел!..». Вот она, правда, вот она реальность! И как легко, как светло, как просто, как невзначай и ни с того, ни с сего можно попасть в этот мир прекрасный, справедливый, бедный и живой мир, где рождаются и умирают, трудятся под солнцем и пьют, и нет другой заботы, чем та, что ты — частица великой и вечной жизни, которая проходит в тебе, с тобой, вместе с тобой, и всегда — помимо тебя и поверх!..»

Признаюсь, я втайне посягал проникнуть за кулисы этого мира, но обнаружилось, что «кулис» как таковых нет.

Четыре вечера подряд Резо Габриадзе и я, приехавший к нему в Тбилиси по заданию журнала, не замечали за разговорами, как проходили многие часы. Мы неизбежно отвлекались на «боковые» сюжеты — на прозу ташкентца Тимура Пулатова, например, или на контрасты тбилисской архитектуры. Едва ли не к каждой теме Резо находил подходящую забавную историю; их у него уйма, и они — о, ужас! — в царственном простодушии теснили наивно спланированную мной «драматургию» беседы. Но, с другой стороны, прояви я большую твердость, попробуй укротить стихию «железным сценарием» вопросов и ответов, придать нашему разговору исключительно «целенаправленный» характер, мой собеседник, уж точно, увял бы — отделался бы, может быть, парой-другой клише из тех, что носятся сегодня в воздухе и уже никому лично не принадлежат («...Конечно, дорогой, конечно: нужно выражать дух оригинала, а не следовать букве», — с готовностью экзаменующегося студента выдал, например, мне Габриадзе об экранизации, при этом как-то поскучнев лицом). И на том мы вежливо разошлись бы.

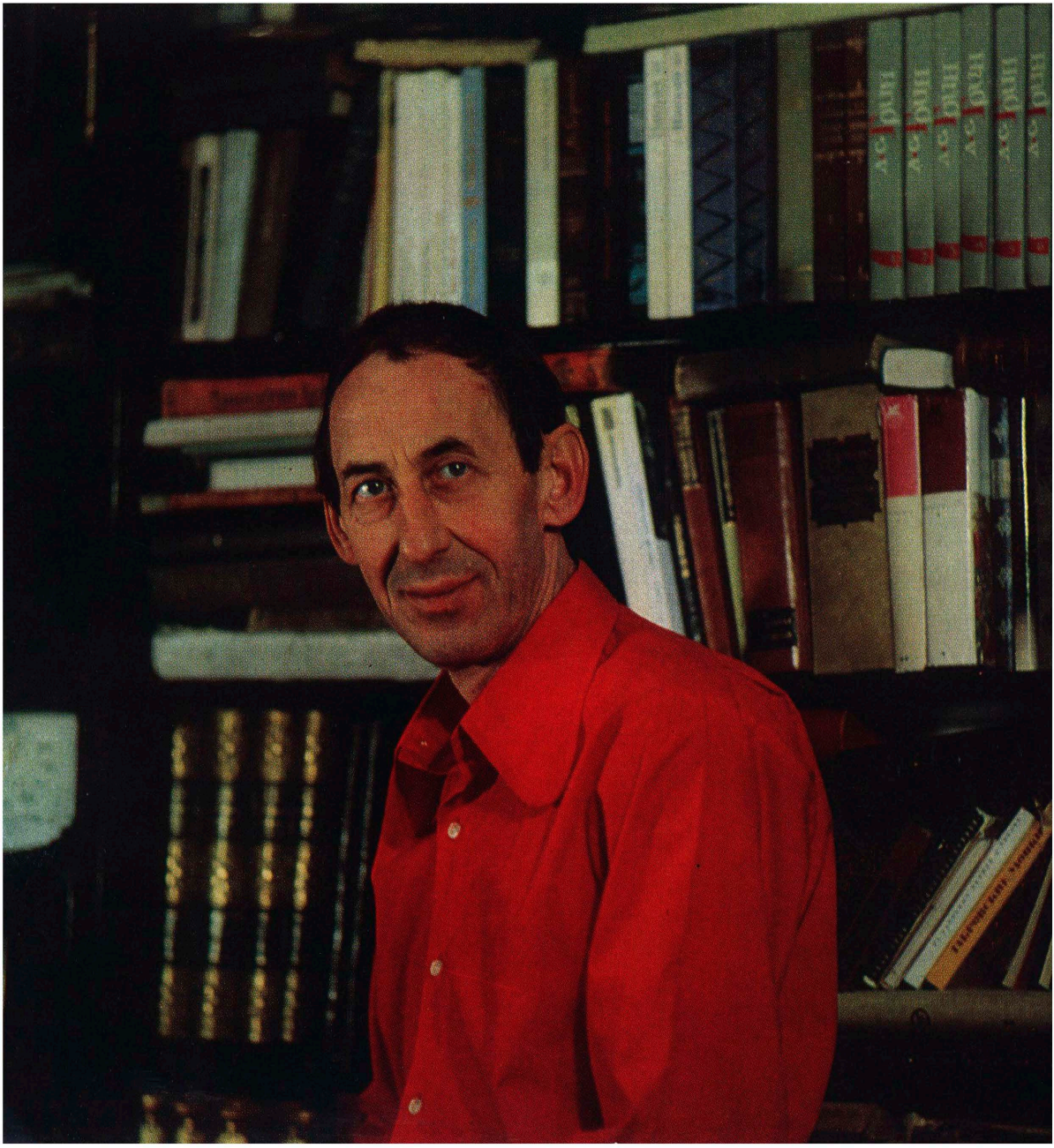
— Побаиваюсь журналистов, — в другую минуту признался Резо. — Стараюсь избегать их... Однажды пришел ко мне корреспондент какой-то газеты — а может быть, журнала, не помню — и просто-таки подавил меня, когда глубокомысленно сказал: «Жизнь вертикальна»... Я был озадачен. Спросить, что он имеет в виду, казалось неудобным. «Кто знает, — принялся

Портретная галерея «ИК» В. Нисанов

Борис Андреев

Портретная галерея «ИК» В. Нисанов

Владимир Басов

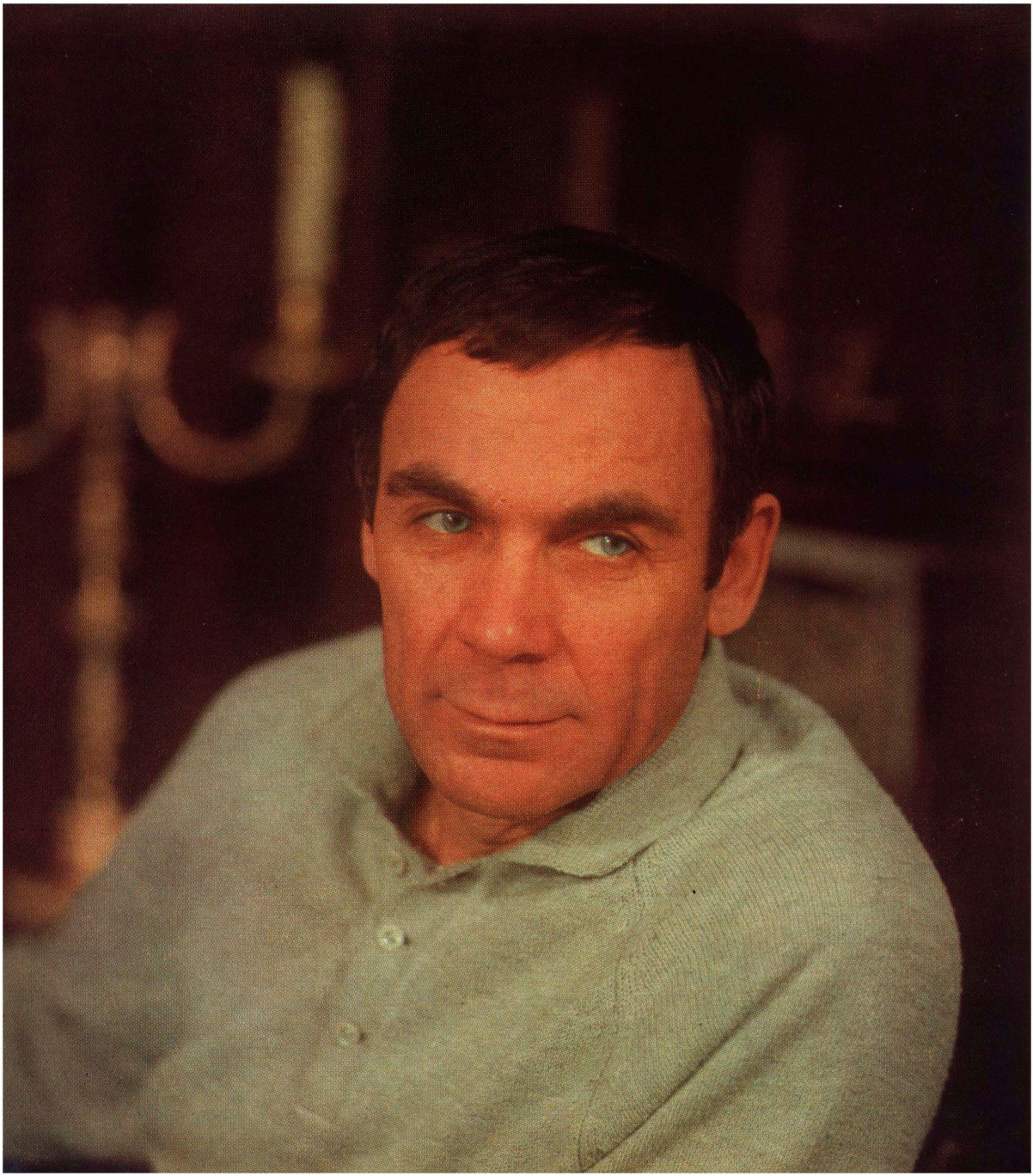


Портретная галерея «ИК» В. Нисанов

Эраст Гарин

Портретная галерея «ИК» В. Нисанов

Владимир Заманский



я про себя раздумывать о жизни, — может, она в самом деле «вертикальна». А я день-деньской стучу на пишущей машинке, все что-то придумываю и между тем главного-то не знаю...» Потом я просил моих товарищей — Андрея Битова, Гранта Матевосяна, с которыми учился на Высших сценарных курсах, — пояснить смысл этих слов. Но те удивились не меньше меня, растерянно разводили руками. Так это и осталось загадкой... Изречение журналиста меня загипнотизировало, и я его вставил в сценарий «Паросский мрамор». Да и в «Чудаках», помните, Христофор — он человек ученый! — высказывается очень похоже: «Любовь — вертикаль, помноженная на Е, что равняется $\pm mc^2$».

Этой притчей о «журналисте» Габриадзе как бы предупредил меня, что теоретизировать, изъясняться категорическими формулами (типа: «кинематограф призван...», «сценарист обязан...», «задача режиссера состоит в том, чтобы...» и т. п.) он не склонен, не его это профессия, не его язык. Да и пространное размышление вслух в кочующую газетно-журнальную рубрику «Как мы пишем», с надлежащей последовательностью и законченностью признаний, — не привычный ему жанр. Поэтому я запоминал впрок любые его замечания и непринужденные обмолвки, даже если они, казалось, не имели отношения к делу. Например, о 6-летнем Леване, сыне Резо, который, пристроившись возле нас, старательно отбивал молоточком колеса у игрушечного грузовика: «Пусть ломает, ему не надо мешать, — сказал Резо, хотя сам порядком устал от этого шума. — Ведь они не ломают — они работают. А если им в этом мешать, вырастают бездельники». Или, всего одно слово — на сей раз о товарище: «Мы с ним по-старомодному дружим...» В общем, время от времени наш разговор нечаянно выходил на те этические постулаты, какие Резо Габриадзе, не задумываясь, перенес из повседневных отношений в сочиненный им на бумаге «кинематограф». И я не раз убеждался, что ключ к «тайне» (вопросам о стиле, жанре, героях...) — как раз в таких вот случайных обмолвках сценариста.

Дюма — в учителя!

Пробую вытащить Резо на разговор о «сценарной проблеме», которая имеет в нашем кино свою историю, на каждом отрезке времени поворачивается к кинопроизводству разными гранями. Сегодня в нашей кинодраматургии остро стоит вопрос мастерства, или, как теперь уточняют, «жанровой культуры». Об этом говорят кинематографисты со своих трибун, именно это горячо обсуждают на семинарах сценаристов.

— Беда в том, что мы все-таки больше заняты разговорами о «творчестве», но гораздо реже — стыдимся, что ли? — говорим о ремесле. Между тем вот серьезнейший вопрос — уровень ремесла, идет ли речь о сценаристе или режиссере. Ремесла, без которого все наши рассуждения о «творчестве», о «самовыражении» не стоят выеденного яйца.

В качестве достойного образца стоило бы взять... кого?... ну, хотя бы Дюма. Многие считают автора «Трех мушкетеров», «Графа Монте-Кристо», «Королевы Марго» писателем второсортным, развлекательным, «коммерческим», как теперь говорят. А если посмотреть на дело глубже, Дюма — великий романист, искусный мастер литературной интриги, у которого нам бы сегодня учиться и учиться. Ремеслу учиться.

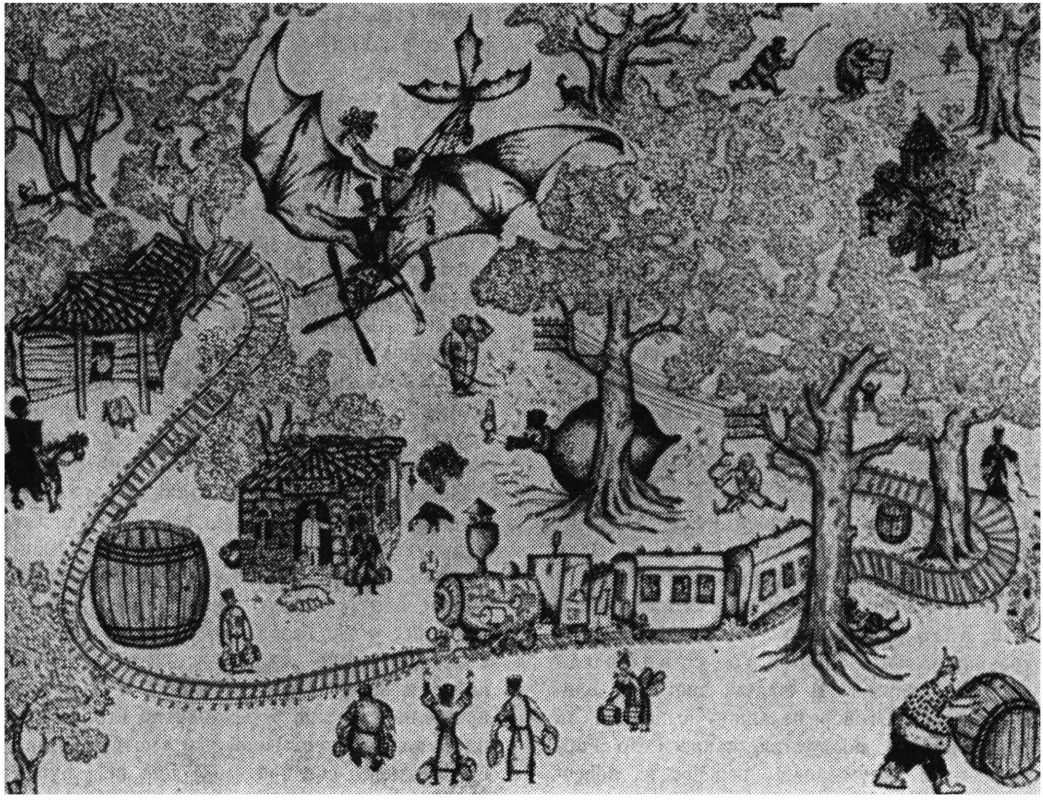
Почаще следует говорить о ремесле. И в первую очередь думать о том, как бы в меру отпущенных тебе сил сделать вещь хорошо. Бывает обидно смотреть, как сценарист или режиссер «халтурят», делают свою работу с безразличием к результату. Глядишь: вроде художник перед тобой, вроде и не художник. Картина и в то же время не картина, а не понятно что. И это не только в кино. Иной раз смотришь: как будто дверь, все вроде бы при ней, ручка есть, замок, но на самом-то деле не

дверь, а горе! Вчерашний ремесленник, честное слово, не позволил бы себе называть «дверью» это недоразумение...

Мне кажется, каждому, кто пришел работать в кино, нужно развить в себе чувство профессии — стремление и умение делать добротно. Понимаете, добротно! Как умели это делать классики... Возьмите, например, Форда — я очень люблю его картины: «Табачную дорогу», «Дилижанс», «Как зелена была моя долина», да и другие тоже. За какой-бы жанр он ни брался, всегда получалось мастерски. Глубже или поверхностней — не о том сейчас речь... Прежде чем «самовыражаться», «ставить проблемы», необходимо овладеть законами кинематографического повествования, законами жанров.

— Может быть, «секрет» Форда как раз и состоит в том, что он не гнушался использовать в полную силу действенность и выразительность «низких» жанров. Старых добрых жанров, проверенных, отшлифованных веками, способных сразу, с завязки, увлечь зрителя, повести его за героями.

— Пожалуй! Мы, действительно, почему-то не доверяем этим жанрам. Может быть, само слово пугает: «низкий»? Но верно заметил Андрей Битов в недавней статье: глубок в нас навык употребления оценивающих слов. Все еще приходится защищаться азбукой — напоминать, что слово «низ-



кий» — не оценка, а эстетическое определение, известное с древности.

— А вам не кажется, что сегодня кино переживает как бы «ренессанс» старых жанров?

— Да, но почему так говорите: «старые»? Эти жанры — мелодрама, приключения, комедия — настолько «старые», насколько стара любовь, труд, праздник, смерть человека и рождение. В конце концов, все, что отпущено пережить человеку, старо как мир. Однако каждый из нас, зная, что он не первый, все-таки проходит в своей жизни — и, заметьте, с интересом, с желанием — тот же круг. Да вы вспомните гадалок. Вам они когда-нибудь гадали?.. Хитрые, они давно сообразили, где зарыта собака, и построили на этом свои «предсказания судьбы». Согласитесь, гениальная у них система. «Хлопоты-хлопоты-хлопоты», — зачастит вам гадалка, и под это можно что угодно подставить: предположим, вы собираетесь затеять дома ремонт, или, не дай бог, кто-то заболел в вашей семье или жениться собрался. «Тебя, сердечный, ждет трефовый интерес». — «Ну, правильно, — думаешь про себя, — вчера звонили из Москвы, просят приехать...» У гадалок несколько стереотипных формул, и пожалуйста — как на ладони жизнь любого из нас, насыщенная разными, планируемыми и непредвиденными событиями. Вот вам упрощенная аналогия с «низкими», или, как вы говорите, «старыми» жанрами в искусстве — они именно универсальной содержательностью и вдобавок беспроигрышной эмоциональностью и хороши и вечны.

Да взять такой «старый» жанр и внутри этой системы отработать, «инкрустировать» каждую ситуацию, каждую реплику и жест — найдется ли более интересная, благодарная работа для художника?! Вестерн, комическая, другие жанры с жесткими законами — отличные лаборатории для оттачивания мастерства. К примеру, я с большим удовольствием поработал бы сегодня над сценарием мелодрамы. Может, не совсем чистой мелодрамы, пусть чуть разбавленной юмором, но все-таки мелодрамы. С ее крайними положениями, с правом героев на предельный выплеск чувств.

Праксителъ, Валико и другие

Резо говорит, что если случается у него в работе затор — когда не пишется и нужно просто переждать, лучше отвлечься на что-нибудь, — он обычно едет в свой родной Кутаиси: походить по городу, повидаться с приятелями и родственниками... Тогда с новой силой оживают в памяти впечатления детства и юности, неизменно направляющие его творческую фантазию.

— О Кутаиси могу рассказывать часами: город древний, красивый, с какими-то своими, как у каждого старого города, смешными и трогательными нелепостями. А люди там какие — с ними не соскучишься! Надо вам сказать, в кутаисцах, веселых и печальных, беспечных и гордых, течет кровь древних греков.

— ??

— Это же Колхида, тесно связанная с историей Древней Греции, а позже — Древнего Рима. Отголоски происходившей тогда ассимиляции дошли до наших дней: сегодня вы можете познакомиться с грузином, которого зовут Ясон, грузинкой — Медеей. Больше того. В Кутаиси вам встретятся вылитый Нерон, Брут, кто хотите. Иду я как-то по городу и меня окликает знакомый электромонтер: лицом — ну, прямо Октавиан. Ручаюсь, если затеять по какому-нибудь поводу пир, я мог бы устроить так, что за одним столом сидели бы все римские цезари. Не верите?.. В Москве, в залах Пушкинского музея, где выставлена античная скульптура, я хожу будто среди знакомых с детства людей. Вот, думаю, Васо-плотник, вот Гия — он в милиции работает. Смеетесь? Наверное, это можно было бы вставить в сценарий.

Из кутаисских впечатлений родилась

«Необыкновенная выставка», или «Паросский мрамор», как назвал Габриадзе юмористическую повесть для кино. Хоть Резо не особенно стремился о ней говорить (объясняет: «это уже прошлое», «отлетело», «зачем к этому возвращаться?»), я все же приставал: «Лежит ли в основе фильма действительная судьба? Были ли у персонажей жизненные прототипы?» и т. д. и т. п. Не с потолка же, думаю, взят герой фильма — скульптор Агули, который все мечтал изваять из глыбы паросского мрамора, что давно лежала у него во дворе, статую девушки, прекрасной, как Весна, но вместо этого ваявший по заказам соседей надгробные памятники...

— Да нет, история Агули вымышлена. Но какие-то отдельные жизненные перипетии, несомненно, извлечены из моей памяти.

Что-то, например, взято от одного моего знакомого — кутаисского скульптора Валериана Мизандари. Сейчас он уже старый, но такой же чудак, каким я его запомнил с детства. Не ищите Валико среди персонажей «Необыкновенной выставки»: я шел не от судьбы, а от характера. Что до профессии героя, то ее подсказал не один Валико — у меня есть и другие знакомые скульпторы. Да я и сам однажды попробовал лепить — случай такой представился. В Кутаиси тогда умер один доцент, его родственники пришли к Валико и заказали ему надгробный бюст. Тот с чувством ответственности принялся за работу. А я рядом для собственного интереса делал то же самое, с одной лишь разницей, что у меня выходило... ну, как бы это назвать... вроде шаржа. Валико сердился. «Что ты делаешь, — говорил он, — ведь родственники могут обидеться и уйти!» Сам же он делал «академический портрет». Но, к нашему общему удивлению, заказчикам моя работа понравилась больше — они у з н а л и умершего родственника и улыбались. Правда, для кладбища все равно взяли скульптуру Валико, а мне за мою работу заплатили пивом.

Знаете, если рассказать все, что случалось с этим чудаком Валико, пересказать все его вымыслы, большая книга получилась бы. Он талантлив — и как скульптор и как человек. Выдумщик бесподобный! Сочиненные им истории поразительно красивые! Как-то раз, встретив меня на улице, Валико спросил: «Ты знаешь, Резо, как погиб последний кровельщик в Кутаиси?» — «Нет, — говорю, — не знаю». — «Тогда слушай. Он сидел на самом острие двускатной крыши и уже размахивался, чтобы забить очередной гвоздь. В это время над ним пролетал коршун, держа в клюве тяжелого барана. Кровельщик стукнул по гвоздю, коршун от неожиданности выронил барана и тот упал прямо на голову бедному кровельщику...» Ну, что скажете? Наивно. И очаровательно в своей наивности. Или вот еще история...

В памяти Резо таких историй огромное количество, и я в паузе между ними сказал, что ему надо бы их записать.

— Мне все это говорят. Но руки как-то не доходят, а жаль... Я почему сейчас о нем вспомнил: от Валико, бесспорно, тянется ниточка к тому, что я сегодня пишу, от этого талантливого, счастливого человека. Да-да, счастливого.

Мы часто повторяем: художника нужно судить по тем законам, которые он сам над собой поставил. Правильно — и не только по отношению к произведениям художника, но ко всей его жизни. Ведь вот Пиросмани... О нем порой говорят с сочувствием: жил, дескать, бедно, был вынужден рисовать на клеенках, потому что не доставало денег на холсты. Не спорю, бедность — плохая спутница творчеству. Но со знаменитыми клеенками Пиросмани дело обстояло иначе Эти клеенки, которыми застилали столы в духанах, стоили куда дороже холста. У них была такая особая, черная основа, в которой художник увидел прекрасный материал для своих картин. А мы теперь цепляемся за этот штрих, чтобы с высоты нашего материального благоденст-

вия посочувствовать его нищете. Материально он был нищ, тем не менее счастлив, только иначе счастлив, в других категориях.

... О чем мы говорили? Да, о Валико. Он преподавал нам в школе рисование. Представьте: холодно, за окном дождь, слякоть, всякая неприглядность, кто-то прошмыгнул мимо школы с водопроводной трубой — наверное, украл где-нибудь, за кем-то бежит милиционер... А здесь, в классе, звучат имена Фидия, Праксителя, Микеланджело.

Резо руками рисовал в воздухе д р у г о й мир, что в контраст к реальному, послевоенному, не очень уютному, возникал на глазах ребят под крышей старой школы в Кутаиси, обретал волшебную явь во вдохновенном рассказе учителя рисования.

— Увидев в фильме «Зеркало» книгу с репродукциями художников Возрождения, я пережил чувство радости. Ведь и в моем детстве была такая Книга — толстенный фолиант с большими иллюстрациями. Вдобавок — увлекательные рассказы Валико, уносившие нас в Древнюю Грецию, в эпоху Возрождения...

Вот поразил мое детское сознание этот удивительный фантазер, верящий в свои небылицы, художник счастливый, не от мира сего человек, и я уже не могу отделаться от его влияния. Да еще Гоголь поразил. И конечно, «Дон-Кихот». Но о «Дон-Кихоте» не спрашивайте, потому что тогда я буду говорить весь вечер, всю ночь и потом еще целый день. Вы простонапросто не выдержите, убежите, а перед тем, пожалуй, стукните меня чем-нибудь, чтобы замолчал. Лучше нам не касаться «Дон-Кихота».

Похвала чудакам

Очерк Битова, который уже упоминался, начинается так: «Я увидел его впервые семь лет назад. Под одной мышкой у него был «Дон-Кихот», под другой — «Письма Ван-Гога». Он с ними не расставался. Он знал, что это х о р о ш о. Больше, кажется, он не был ни в чем так же уверен...»

Теперь понимаю: эти имена соединились у Габриадзе по признаку... «безумства» — разумеется, в широком смысле слова, которое охватывает человеческую неординарность, творческую одержимость, бескорыстность, иначе говоря, ту простодушную мудрость, которая берет верх над бескрылым «здравым смыслом». Недаром и в речи у Резо легче всех срывается эпитет «сумасшедший», которым он награждает всякого, кто дерзает нарушить житейский стандарт, поступить против «правил», даже если это Правила уличного движения (пусть не прогневается ГАИ!). «Вот сумасшедший!» — сгоряча вырвалось у Резо в адрес водителя, который на оживленном проспекте Руставели прямо перед нашим носом рискованно перестроился со своим «Москвичом» в первый ряд. «Ладно, ты — сумасшедший, я тоже буду сумасшедшим», — добавил Габриадзе и вмиг (я даже не успел опомниться) совершил на своих «Жигулях» малопонятный мне вираж. Но этот «штрих» привожу, конечно, в шутку. А всерьез...

Рассказы о скульпторе из Кутаиси Валико Мизандари, признание в пылкой любви к «Дон-Кихоту», прочие наши разговоры, где так или иначе проходил мотив окрыленного «безумства», проясняли генеалогию и духовную суть любимого героя Габриадзе — чудака. Почти все персонажи его сценариев приходятся друг другу родственниками по этой линии: и отец Агули, бывший князь и бравый полковник Пипиния Эристави с его любимой старинной песней про любовь, кинжал, измену («Необыкновенная выставка»); и неунывающий Бенжамен Глонти вместе с зятем, уездным лекарем Леваном Цинцадзе («Не горюй!»); и Эртаоз с Христофором, мальчик и старик, которые своей фантастической одержимостью и редкостным презрением «здравого смысла» дали название фильму «Чудаки» (в грузинском варианте — «Чокнутые»); и пылкий влюбленный, совмещающий отвлеченные философские штудии с практическим хитроумием, когда надо умыкнуть любимую из-под острого родительского надзора («Кавказский романс»); и смешной фотограф, пристроивший свое ателье на берегу Куры и добросовестно выполняющий заказы своих незадачливых клиентов («Белые камни»)... Род чудаков древний, большой и, что важно, разнообразный — иные так и остались у Габриадзе на бумаге.

— В сценарии «Чудаки» было другое начало. Пара мулов тащила по дороге повозку, на которой стояла дощатая клетка — в нее санитары местной психолечебницы сажали всех встречающихся им по дороге «чокнутых». Вот они видят: старик сажает ореховое деревце. Спрашивают:

— Что ты делаешь?

— Не видите, дерево сажаю.

— Тебе приказали?

— Да нет, сам решил. Вырастет — будет тень.

— Продавать ее собираешься?

— Бог с вами! Я к тому времени отойду к праотцам. Какой-нибудь усталый путник отдохнет в тени этого дерева и помянет меня добрым словом.

Санитары переглянулись и заключили: «Наш!»

Так они сажают в клетку всех, чьи намерения или поступки им «непонятны», поскольку не утилитарны...

Сначала я жалел, что этот эпизод не вошел в фильм, теперь же думаю: он в самом деле был бы лишним — Эльдар Шенгелая оказался прав. Здесь уж больно прямо, в лоб выговаривалась мысль, которой лучше созреть по ходу фильма, ведь

откровенная назидательность вредит комедии.

Несерьезный жанр?

— Вы любите комедию?

Вопрос Габриадзе меня несколько удивил. Разве, спрашиваю, есть, кто не любит? Да у комедии, по утверждениям социологов и прокатчиков, втрое больше зрителей, чем у любого другого жанра.

— Так-то оно так, любить ее как будто все любят, но... разная бывает любовь. Комедию зачастую как-то снисходительно любят, не особенно ей доверяя. Считают жанром второстепенным, что ли.

— Вы, Резо, говорите в унисон с Данелия, который справедливо сетовал с трибуны кинематографического съезда, что на всесоюзных кинофестивалях ни разу не был присужден большой приз комедийной ленте и что за последние 20 лет ни одна комедия не получила Государственной премии СССР.

— Что же, хорошо, что Гия сказал об этом. Но дело не в одних поощрениях. Нужно расстаться с примитивным взглядом на комедию, как на жанр якобы несерьезный, неспособный что-то глубокое сказать о нашей жизни, о нас самих. Например, меня нет-нет да подбивают на «серьезный» сценарий. А я этого просто не умею, не смог бы, даже если бы очень старался. В принципе научить человека можно чему угодно, но результат, которого от тебя станут добиваться, будет в таком случае вымученным. Нет, делать то, что тебе как художнику органически не свойственно, не только нехорошо с точки зрения этики, но и бессмысленно, нецелесообразно с практической стороны. Поэтому, когда я пишу, то не думаю о том, серьезен или несерьезен жанр, сам собой определяющийся под пером, — я иду от характеров, которые встречал в жизни, которые мне интересны, близки. Они, человеческие характеры, не терпят над собой насилия. Если полностью доверять им, в результате обязательно получится то, что отвечает твоему творческому складу, и значит, будет х о р о ш о.

«Серьезный», «несерьезный»... «Чудаки» — по такой раскладке просто «смехаческая» вещь и все. «Не горюй!» — тоже.

— Вот уж нет!

— Конечно, такое деление никчемно. Да и зрители судят иначе. У Данелии хранится письмо от Константина Симонова. Ни я, ни Гия с Симоновым лично не знакомы, но это не помешало ему, когда он увидел «Не горюй!», написать нам теплое, благодарное письмо. «Очень нужен ваш Бенжамен, — примерно так пишет Симонов. — Хотя бы для того нужен, чтобы сказать, что на свете есть не одна злоба, что люди не только перегрызают друг другу глотки, воюют, но и любят, и радуются жизни, и проявляют щедрость и доброту. Необходимо время от времени напоминать о таких простых понятиях, как любовь, уважение друг к другу, человеческое достоинство, почитание старших...»

В нашей беседе мы то и дело возвращались к «Не горюй!»

— Люблю этот фильм! — признавался Габриадзе и однажды пояснил:

— Во-первых, потому люблю, что встретился на этой картине с Гией Данелия. Нам хорошо работалось, и я от этого общения многое получил. Ведь Гия и сам отлично пишет — кстати, его можно назвать негласным соавтором моих других сценариев. Обычно я рассказываю ему какую-нибудь задуманную историю, и он иногда советует, как с ней лучше поступить. Так Гия подсказал конец для одного моего телефильма. Словом, Гие я многим обязан... Тогда же, в пору начала работы над сценарием «Не горюй!», меня посещали сомнения. Зачем, думаю, я ему понадобился? Хотел даже уйти с картины. Но потом как-то так получилось — остался. И не жалею.

Еще скажу. Работать над таким литературным первоисточником, как роман Клода

Тилье, было одно удовольствие. Ах, какая замечательная вещь! И какая удивительная, головокружительная судьба у этого французского писателя: он был домашним репетитором, солдатом, школьным учителем, журналистом, побывал даже в тюрьмах. В 1937 году роман «Мой дядя Бенжамен» вышел у нас тиражом в пять тысяч экземпляров, поэтому сразу стал библиографической редкостью. В Тбилиси жил один библиофил — Шалва Габуния: с каждой книги сдувал пылинки, а чтобы кому-то дать почитать — об этом не могло быть речи. И вот, посмотрев фильм «Не горюй!», он подарил мне имевшийся у него экземпляр книги Клода Тилье. Для меня это было самой лучшей наградой...

— «За бережное обращение с книгой», — если выражаться в стиле призовых дипломов?

— Да, широкий жест такого придирчивого зрителя, который, уж поверьте, знал толк в романе Тилье, разрешил все наши досужие споры об экранизации... И о комедии.

— Еще немного — об экранизации! Чем объясняется такой «разброс» в вашем наборе первоисточников — Клод Тилье, Зощенко, наконец, Пиранделло? Почему, например, вы обратились к рассказу итальян-

ского писателя, сделав по нему для телевидения «Кувшин»?

— А что, ведь забавный рассказ, не так ли?.. Но дело, конечно, не только в этом. Просто шла у нас такая волна — нравилось писать в титрах слова типа «новелла», «Пиранделло». Очень красиво, внушительно звучит! Они были по сердцу тогдашней редактуре на студии. Я и написал: «новелла Пиранделло». Хотя есть близкая по сюжету грузинская сказка, поэтому трудно установить, что откуда взято.

Кому нужен сценарист

Днем Резо отправился с женой на встречу ее бывших одноклассниц — отмечалось двадцатилетие со дня окончания школы. А вечером он делился впечатлениями.

— Знаете, мне сегодня стало немножко грустно. Столько лет люди не виделись — естественно, расспрашивают друг друга: кто где работает, за кем замужем. Мужья тут же познакомились, стали «завязывать контакты». Выяснилось, что один может кому-то трубы достать, а тот в свою очередь ему с кирпичом поможет... Самым бесполезным делом, оказалось, занимаюсь я. Ну что такое сценарист? Никому я там не был нужен.

— Хм, готовый сюжет.

Только сказав это, я вспомнил, что близкая ситуация уже «вставлена» Габриадзе в сценарий — имею в виду такую же встречу одноклассников в «Паросском мраморе». Теперь выходит, что жизнь задним числом разыграла на своих подмостках придуманное сценаристом.

Не та же ли мысль шевельнулась в эту минуту у Резо?

— Да, сюжет... — грустно растянул он, но глаза его при этом посмеивались.

Краткость — сестра комедии

Среди своих учителей, которые, вероятно, даже не догадываются об этом, Габриадзе называет еще режиссера Михаила Кобахидзе, дебютировавшего в 60-е годы и обновившего традиции немой комической в знаменитых короткометражках «Свадьба» и «Зонтик». С его легкой руки — это точно: легкой! — Габриадзе много и увлеченно работает в жанре киноновеллы.

— Между прочим, короткометражка гораздо труднее, чем сценарий большого фильма. Судите сами: на узком пространстве нужно развернуть действие, проявить характеры. Не всегда это получается хорошо. Тем не менее я убежден: комедия должна быть короткой. Как укол шпагой, если хотите. Тут нельзя долго вводить в обстоятельства. Все должно быть стремительным, отработанным до предельного лаконизма. Мне кажется, именно на «малой форме», в короткометражке, лучше узнаются способности драматурга, ибо здесь он выходит к публике «чистый», как говорили в старину про ярмарочных силачей. Раздва, и пошло, заработала машина.

Есть, правда, одно грустное обстоятельство в судьбе короткометражки — ее не покажешь в кинотеатрах отдельно. Короткометражные фильмы объединяются в киноальманахи, но это, на мой взгляд, не лучший выход из затруднительного положения. Три завязки, три развязки, разные ритмы и стилистики... Зритель вынужден то и дело перестраиваться, внимание его с каждой перестройкой слабеет — я это замечал, — эмоции гаснут. Потому, мне кажется, и прижилась короткометражка на телевидении, что там эта проблема решается просто. Хотя и на телевидении порой объединяют комедийные новеллы в большую программу. Зачем?..

Резо кивнул на листок, заложенный в пишущую машинку (в те дни он писал короткометражный сценарий, в котором действуют персонажи, знакомые нам по телефильму «Пари», — рабочие ремонтно-дорожного треста):

— Сейчас тут идет эпизод, где мои «мудрецы» (так он в ласку называет своих персонажей) готовятся, в добровольно-принудительном порядке, к альпинистскому

походу. Получается вроде смешно, но пока длинно. На самом деле эпизод будет иным, намного короче, точнее. Настоящий сценарий этой шутки можно было бы уместить на полстраничке, однако сложилась такая практика — выдай страниц пятнадцать-шестнадцать, иначе это уже, мол, и не сценарий. Разве верно? Вряд ли Чаплин записывал свои сценарии подробно; наверняка, что-то придумывалось им на ходу, в процессе съемок, при монтаже. Без этого нельзя. В комедии должно быть оставлено место для импровизации. Я лишний раз в том убедился, ставя как сорежиссер в киноальманахе «Новеллы о любви» по моим сценариям третью новеллу — «Кавказский романс». Мы с Амираном Дарсавелидзе неустанно фантазировали на съемочной площадке. А как можно по-другому работать в комедии?..

Хорошее отношение к... лягушкам

Габриадзе не пользует черную краску в своих сценариях, милосердно обходясь даже с теми персонажами, кто стоит на пути его счастливых протагонистов. Все, что он по отношению к ним позволяет себе, — это поэтика гиньоля: в его сценариях могут хоронить человека заживо, кидать друг в друга мешки с картошкой, пускать в ход кляпы, арканы и т. д. Но подобное, народно-площадное, балаганное действо бессмысленно равнять на наш жизненный опыт — у них разная мера благородства и доброты.

— Для комического трюка в «Кавказском романсе» понадобилось привязать к шляпе лягушку. Но вдруг с одной девушкой на съемочной площадке случился легкий обморок, а от этого и мне стало как-то не по себе. Думаю, стоит ли картина того, чтобы кому-то на ней было плохо. Хотел убрать этот трюк, да товарищ отсоветовал: «Резо, говорит, ты же знаешь: иной человек испытывает муки, когда препарирует лягушек, а сам с людьми поступает жестоко».

Сценарист или режиссер?

Актеры, операторы, сценаристы, студийные редакторы инициативно переходят сегодня в режиссуру. У каждого, разумеется, свой резон в завоевании новой территории для творчества. Скажем, сценаристы часто с тоской и болью пытаются примирить себя с тем, что их замысел много претерпел в процессе воплощения — в конце концов они начинают искать возможность самолично, без чужеродного вторжения, перенести задуманное на пленку.

Я допытывался у Габриадзе, что его привело на съемочную площадку.

— Случай!

— И все?

— Да, все. В принципе режиссура не увлекает меня, но если еще представится случай — буду ставить... Если уж на то пошло, я хотел бы, чтобы Гия Данелия написал сценарий и чтобы я поставил фильм по нему. Но Гия сам режиссер, настоящий режиссер, — сам и поставит. Тянуться же к режиссуре — этого у меня нет, поверьте

Когда бы бог раздавал таланты и спросил бы меня: «Кем ты, Резо Габриадзе, хочешь быть?» Я бы ответил: музыкантом.. Послушайте-ка, кстати, вот эту мелодию — я придумал сюжет под нее.

Из магнитофона полились фортепианные звуки, напомнившие мне мелодии к старым фильмам Рене Клера. «Хорошая музыка в фильме — это много», — подвел Резо черту под сочиненной историей (я не вправе пересказывать ее) и вернулся к притче с «раздачей талантов».

— А если бог на это сказал бы мне: «Послушай, дорогой, не много ли музыкантов я уже выпустил? Попроси что-нибудь другое!» Тогда бы я назвал живопись А кино... кино у меня оказалось бы на самом последнем месте...

«Рисунки автора»

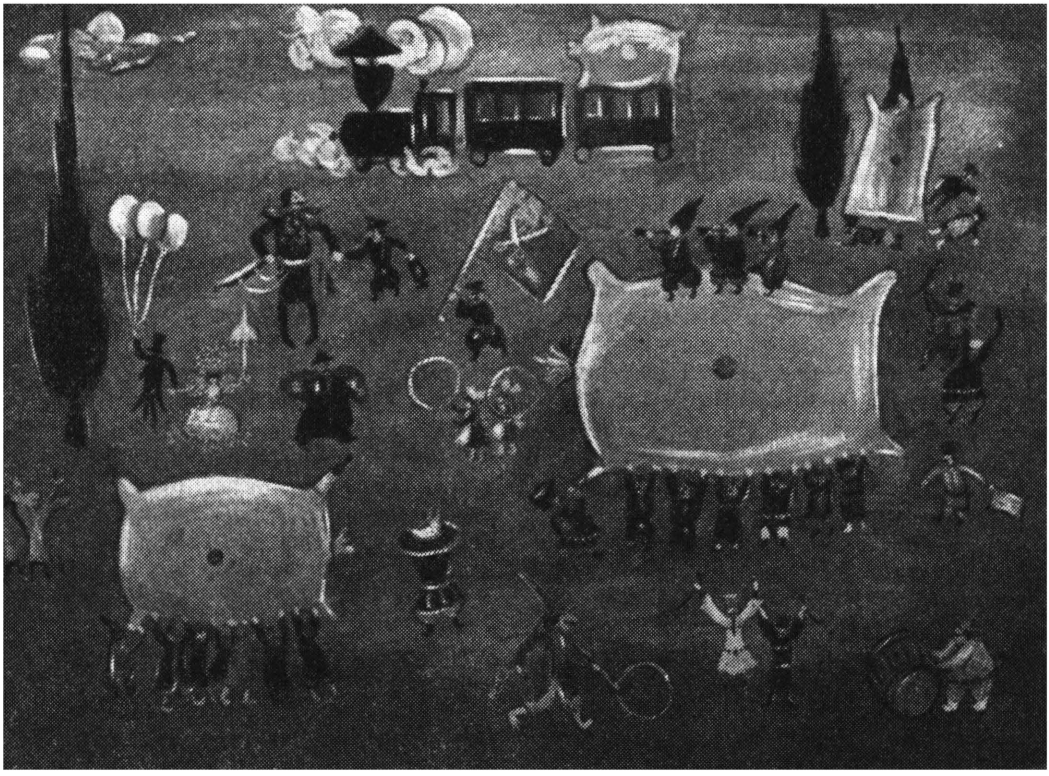
Таким примечанием редакция журнала «Искусство кино» сопроводила в № 7 за

1968 год сценарий «Паросский мрамор». Я вспомнил об этом, переступив порог дома Габриадзе. Все стены увешаны рисунками большими, поменьше и совсем крохотными, в рамках и без, и каждая — сколок с того цветного, смешного и поэтичного, тесного и вольного, находящегося в непрестанном движении, перепутавшего все на свете мира, который оживает в «волшебном иллюзионе» Резо Габриадзе.

— Практически я одновременно пишу сценарий и рисую его. Не иллюстрирую, упаси боже. Наоборот, иногда рисунок забегает вперед, подсказывает, как можно решить тот или иной эпизод. У нас так было еще на «Не горюй!», когда рисунки Гии Данелия помогали в работе над сценарием: уточняли географию сцены, «нашептывали» подходящую реплику или жест персонажа, да и просто вводили новых действующих лиц. Скажем, шарманщик Сандро родился сначала в рисунке, а уж после он заговорил и запел.

Эти рисунки используются в костюмах, декорациях, в общем изобразительном строе фильмов. Наверное, ни один профессиональный художник не рисует столько, сколько я. Это можно назвать «графоманией», когда все, что ни сделаешь, самому нравится, доставляет радость.

В который раз разглядываю веселую экспозицию. Вот та самая повозка, собирающая «чокнутых». Вот крестьяне, и поп Гедеон среди них, вышли на дорогу и, за-



драв головы, с удивлением глядят на «неболет» Эртаоза и Христофора... Рядом с расписанными гуашью картонками к «Чудакам» поместилось собрание потешных персонажей, о которых я еще не знал.

— Это все из пьесы, — пояснил Резо и вытащил из-под громоздившейся на рабочем столе груды бумаг рукопись, облаченную в голубую как мечта обложку, на которой написано: «Бриллиант маршала де Фантье. Комедия в 3-х действиях».

Действующие лица и исполнители:

Князь Вано Фантиашвили — генерал-майор в отставке, который, если верить уведомлению от автора, «большую половину жизни провел в боях, и трудно припомнить какую-нибудь битву на европейском континенте, где он не играл бы значительной роли, порой даже решающей, и который, уйдя на заслуженный покой, возвратился в свой родной Тифлис и в поисках личного счастья начал вести светскую жизнь, выражающуюся в основном в пышных кутежах в загородных духанах». За ним в списке следуют: княгиня Текла — его сестра; Ханума — известная по грузинской литературе тифлисская сводница; Зипо — владелец духана «Ренессанс»; Кето — его дочь и Котэ — племянник князя, последний Фантиашвили. Да, чуть не забыл: очень важный в пьесе персонаж — Хечо, человек неопределенных занятий, «к началу этой истории пристроившийся официантом у богатого духанщика». Здесь же вы встретите машиниста Порфирия (он, сдается, прямой родственник машинисту Трифону из «Чудаков»), солдата в отставке Егора — он, бедняга, со времен «Не горюй!» никак не найдет дорогу на Кутаис. Иноязычная группа персонажей представлена в пьесе маркизой Коллет де Шамборан, президентом Франции Плеси Пике, тайным агентом президента Шарлоттой Галифэ («воплощенная Мата Хари», — пояснил Резо), инженером-самоучкой Полем Эйфедем, владетелями нотариальной конторы в Швейцарии, братьями-близнецами Тэжэ Франсом и Тэжэ Гансом, наконец настоятелем Нотр-Дама кардиналом Алоизине. Замыкают галерею «неизвестный в твидовом костюме и в очках цвета йода» и «гости, зеленщики, зуавы, министры, проститутки, импрессионисты, музыканты».

Не без умысла я привел весь перечень действующих лиц — в этой дерзкой мешанине уже ощутим стиль пьесы, определены ее «правила игры».

— Она опирается на традиции грузинской литературы 19 века, впрочем не только грузинской и не только 19 века.

Три года прошло с тех пор, как я написал эту пьесу, казалось бы, давно пора остыть к ней, но не могу. Мне даже кажется, что это наиболее удачное из моих сочинений. Может, нехорошо, нескромно в этом признаваться, но что поделаешь — люблю эту вещь. Вы только посмотрите, какой хороший князь, правда? Статный, красивый, речистый — я, как женщина, в него влюблен. Кто, по вашему, мог бы сыграть его на московской сцене? Мне почему-то видится Михаил Ульянов. Представьте, выходит он к публике и вдруг говорит так, будто кружево плетет:

«Вы только взгляните, господа, как освещают лучи благословенного светила священные кресты древних храмов, возвращая нас в круг жизни вселенной, даруя экстаз, ибо, как говорит небоподобный Платон...» На этом месте его всегда прерывают.

Все исполнение должно быть тонким. Допустим, актеру нужно по роли гневно топнуть ногой. Пусть он топнет, но легко, невсерьез, как бы притворно. Ведь мир, в котором обретаются персонажи пьесы, похож и не похож на наш. Здесь сошлись две разные стихии, два неповторимых и в чем-то очень близких друг другу мира — мир Ренуара и мир Пиросмани.

Писалась пьеса в расчете на актеров нашего театра имени Шота Руставели — Эроса Манджгаладзе, Рамаза Чхиквадзе, Салома Канчели. Думал, что поставит ее Роберт Стуруа, а музыку к спектаклю напи-

шет Гия Канчели. К сожалению, это не осуществилось

Кино или театр?

— Буду откровенен: в настоящий момент театр увлекает меня больше. Театр, игра! Начинается спектакль, пошел занавес и... ветерок побежал по залу. В эту минуту — такой минуты кино не знает! — ты уже во власти игры, волшебства... А в антракте — лимонад. Не смейтесь — я серьезно: эти впечатления у меня в детстве соединились в целый праздничный ритуал, когда я все первое действие спектакля крепко держал в кулачке, чтобы не потерять, выданную мне дома мелочь на лимонад...

Театр, мне кажется, ближе к искусству, чем кино.

— ?!

— Не нужно со мной спорить, ведь меня легко сразить какими-то вескими доказательствами, но, что поделаешь, т а к я ч у в с т в у ю. Театральная драматургия, по моему представлению, древна и благородна, как дорическая колонна. Вы меня понимаете? Изначально классична. Тут никаких тебе ухищрений, никакого технического «шарлатанства». Пьесе может быть достаточно только двух действующих лиц — Он и Она. И ты, автор, выжимаешь из этого положения все, что тебе по силам. Драматургу не за что спрятаться. Он весь, как есть, предстает перед публикой. Как силач на ярмарке, драматург демонстрирует все, на что способен, ни больше ни меньше. Все великие драматурги — Софокл, Еврипид, Шекспир, Мольер, Гоголь с его «Ревизором» — настоящие «силачи».

Сознаюсь, что возражал я Габриадзе в защиту кино не активно — ведь в другой час Резо столь же горячо и категорично будет говорить о великих прозаиках и талантливых кинематографистах. И вряд ли он расстанется с кино — судите сами:

— ...Резо, мне почему-то думается, что вам пришлась бы по душе работа в мультипликации.

— О, не говорите! Когда по телевизору показывают мультфильмы, меня не оторвешь от экрана. Однажды, будучи в Москве, я купил нашу республиканскую газету и из нее узнал, что в этот день по телевизору большая программа мультфильмов. Не раздумывая, пошел на Центральный телеграф, позвонил домой, чтобы Леван непременно смотрел телевизор.

Мечтаю когда-нибудь сделать «мультик». Там же простор для фантазии! Можно было бы увлекательную, изящную картину снять. К примеру, «Бриллиант маршала де Фантье» — в несколько серий...

Завязки и развязки

— Данелия и я, наверное, вскоре приступим к новой работе. Сценарий, возможно, будет называться «Лягушка квакает в воде». Странно? Сейчас я вам объясню, в чем дело. В грузинском языке есть такой звук, какого, кажется, нет ни в одном другом языке. Нечто похожее на «кх» Никто, кроме грузина, не может правильно его произнести. А в словах «лягушка квакает в воде» он повторяется семь раз, так что эта фраза, можно сказать, проверочная. Часто тому, кто приезжает в Грузию, предлагают ее произнести. И в чужом произношении она, знаете ли, всегда очень смешно звучит. Как у маленьких детей. Так вот, героем нашего фильма будет один старый грузин, приехавший после долгих лет скитаний на родину, и ему не удается правильно сказать эту фразу.

— Значит, вы едете в Москву, чтобы писать с Данелия этот сценарий?

— Пока речь не об этом сценарии — о другом. Гия прежде поставит комедию «Кто нас зовет».

— Про что?

— Тоже про одного грузина.

— Исчерпывающе!

— Не обижайтесь: комедию нельзя рассказывать заранее. В ней все должно быть для зрителя неожиданным...

Валерий Золотухин

Хочется сыграть судьбу

Последние мои работы в кино — это прежде всего роль Николая Касаткина в фильме И. Хейфица «Единственная», который поставлен по рассказу П. Нилина «Дурь», и роль Григория Гая в телевизионном фильме «Весна двадцать девятого». Сценарий этого фильма по ранним произведениям Н. Погодина написал М. Захаров.

Помню, прочитал рассказ Нилина и почувствовал: есть в нем что-то близкое мне. А сыграть то, что и тебя и твоей судьбы касается, давно хотелось. Наш Театр на Таганке — современный, публицистический, острый. Многие художественные задачи решаются методом «остранения», и способность «прожить» жизнь героя во всех ее психологических подробностях и оттенках не всегда входит в разряд первостепенных требований к актеру. С этим можно спорить, не соглашаться, но такова эстетическая программа театра.

Вот и остается у актера тоска по чему-то житейскому, теплому. Пришел домой, там — жена, сын — те, кого ты любишь. И появляются какие-то простые, может, и незатейливые проблемы: устройство семьи, жизни. В рассказе Нилина мне понравилось как раз обращение к такой проблематике — ведь все это тоже волнует наших современников.

Не все время люди в наш космический век живут проблемами космических масштабов. Теперь фильм на экранах, и от зрителей я слышал, что он вызывает споры. Значит, фильм оказался нужным зрителю, затронул что-то важное в нашей сегодняшней жизни. Может быть, даже был необычен в чем-то. Очень уж часто кинематограф представляет любовь в рафинированном виде.

Эта работа была мне интересна и ради нее я отказался от многих других предложений. Не мне судить, как новая роль получилась., но я доволен тем, что коллеги, посмотрев фильм, говорили о моем «переходе в новое качество». К сожалению, в кино это редко удается — большей частью по независящим от актера причинам, — так что комплимент такого рода всегда особенно дорог.

Вспоминается тут не без горечи один случай.

Я снимался у Абрама Роома в «Цветах запоздалых», играл князя Егорушку Приклонского. Было это сразу после того, как на экран вышел фильм «Хозяин тайги». И Роом — он вообще человек непосредственный — говорит: «О, Валерий, брось ты играть милиционеров. Посмотри, как ты носишь фрак. Надо тебе родовитых дворян играть!» (а я фрак в первый раз в жизни надел).

Вскоре Роом стал работать над фильмом «Яков Богомолов» по пьесе Горького — на экранах фильм шел под названием «Преждевременный человек». И позвонил мне: «Валерий, читайте пьесу, сценарий, будем работать над этим образом». Ну, что говорить!.. Из пьес Горького мне она вообще нравится больше всех. И для меня это была проба сил в работе совершенно непривычной. Еще в институте, а потом и в Театре имени Моссовета, где я работал, все ходил в «простаках», этакий парень с гармошкой... А тут — интеллигент. Да какой! Чуть ли не князь Мышкин вспоминается...

Так вот, Абрам Роом утвердил на роль меня. Он все время говорил о Ландау — Богомолов виделся ему человеком такого типа, такого характера. Я с жаром взялся. Сделал грим, пробу. Все хорошо. Роом тоже доволен. А ему все время говорили: «Кого вы пробуете? Кого вы утверждаете? Он же комик, он смешной. Он — милиционер. Он поет: «Ой, мороз, мороз...», и вдруг будет играть Якова Богомолова».

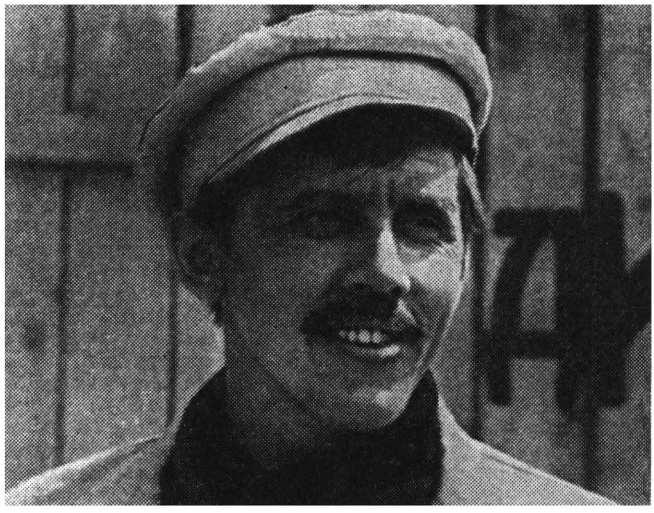
Короче говоря, снялся в этой роли Игорь Кваша.

А, может быть, так и надо? Может быть, надо играть «свое», а не экспериментировать на экране? Ведь такой эксперимент стоит немалых людских сил. К тому же неудачный опыт на экране надолго остается в памяти зрителей. В общем, «границы дозволенного» должны, видимо, оставаться. Хорошо, когда актеру доверяют, но и не надо, чтобы у актера возникало ложное

о себе представление: «А почему я не могу Короля Лира играть?» Границы все-таки чувствовать надо. Другое дело, хочется себя испытать. Ведь доказано же, что человек использует далеко не все свои возможности, только малую их часть. И есть ощущение, что ты для чего-то большего рожден. Во всяком случае, так хочется думать.

Над ролью Григория Гая в фильме «Весна двадцать девятого», как и в «Единственной», работал с большим увлечением. Телевизионные фильмы снимаются быстро, и мне такая работа по душе. Люблю, в отличие от многих артистов, не репетировать месяцами, а «вводиться». За несколько недель учишь роль, репетируешь и начинаешь играть в спектакле, который уже идет на сцене долгое время. В этом есть ну, что ли, спортивность, проверка самого себя.

Итак, фильм «Весна двадцать девятого». Расскажу о том, что в этой роли было наиболее трудным и потому самым интересным для меня. Герой изъясняется, как мы теперь говорим, газетным слогом. Коллеги говорили: «Как ты все это будешь произносить?» Я и сам, по правде сказать, был в нерешительности, но за роль взялся, потому что очень уж интересна была личность Григория Гая, которого мне предстояло сыграть. В свое время его называли советским Фордом — он был директором первого в стране тракторного завода. Личностью был поистине незаурядной, но это не мешало ему быть в то же время человеком веселым и даже эксцентричным. Известно, например, что по стройке он ездил на велосипеде, в огромной кепке, такой примерно, какую надевает в цирке Олег Попов. Такая неоднозначность натуры всегда привлекательна, особенно для актера.



«Весна двадцать девятого». Григорий Гай — В. Золотухин

А когда начались съемки, произносить текст оказалось действительно сложно. Но я подумал о речах Вишневского, Крупской, Воровского, которые довелось слышать на пластинках и по радио. В них был боевой, митинговый накал того времени — времени 30-х годов. То, что нам теперь кажется газетным, тогда не имело подобного оттенка и считалось речью вполне естественной и обычной. Помните, у Маяковского: «Сидят в грязи рабочие, сидят, лучину жгут. Сливеют губы с холода, но губы шепчут в лад: «Через четыре года здесь будет город-сад!» Постепенно мне становилось ясно, что так говорили, потому что так чувствовали. Думали этими словами. Видимо, сам ритм жизни, ритм всесоюзной стройки диктовал эту краткость и отточенность, лозунговость формулировок.

Создавая фильм, мы хотели заглянуть в прошлое, хотели передать энтузиазм, дух того времени.

А недавно я закончил сниматься в фильме А. Митты «Арап Петра Великого», поставленном на студии «Мосфильм» по сценарию В. Фрида и Ю. Дунского. Сыграл роль Федьки Разбойника.

Федька мой — беглый холоп. Отправился во Францию изучать науки, и в момент, когда начнется действие фильма, хлебнувши горя на чужбине, он возвращается обратно в Россию. Встретившись по дороге с Ибрагимом Ганнибалом (его играет В. Высоцкий), Федька поступает к нему в услужение — становится его денщиком и поваром.

В фильме Федька Разбойник — фигура скорее не самостоятельная, а «отыгрывающая» характер Ганнибала — доброту и мягкость к людям, не свойственную же-

стокому петровскому времени. Но мне хотелось придать Федьке черты индивидуальные. Хотелось показать, что Федька не просто беглый холоп, а что он разинского, бунтарского корня.

На недостаток ролей пожаловаться не могу, но все же не хочется просто играть одну роль, другую... Хочется сыграть судьбу. Большую, сложную человеческую судьбу, в которой, по словам поэта, отразился век.

— Валерий Сергеевич, вас знают не только как актера. Ваши рассказы печатались в журналах «Юность», «Аврора». Говорят, Вы вообще хотите перестать сниматься и целиком заняться писательской деятельностью. Насколько основательны эти разговоры?

— Нет, свою профессию актера я не собираюсь оставлять. Но пришло время заново оценить пройденный путь. И возраст такой: уж тридцать пять. Из них тринадцать лет я работаю в театре. Пора попытаться взглянуть со стороны на то, что сделано. К тому же, действительно, надо отдать свои, так сказать, литературные долги, закончить обещанное журналам.

Я еще вот чего боюсь. Допустим, показывают по телевидению фильм, и ты в нем появляешься в новой роли. А тут по четвертой программе демонстрируют старую работу. И, не дай бог, еще по второй программе промелькнешь... У огромной телеаудитории создается впечатление, что актер просто днюет и ночует на телестудии. Даже начинает самому казаться, что примелькался. Мне больше по душе, чтоб, как перед премьерой «Единственной», случайный шофер, узнав меня, спросил: «Почему мы вас давно не видим на экране?»

... А профессию свою оставлять не собираюсь. Да и не смогу. Она мне дорога — моя профессия — она у меня единственная.

Записала А. Бакланова

Памяти И. А. Пырьева

В Москве состоялось торжественное открытие мемориальной доски (автор проекта — скульптор, профессор Г. Шульц) на доме № 10 по Смоленской улице, в котором последние годы жил и работал выдающийся советский кинорежиссер, народный артист СССР Иван Александрович Пырьев.

По поручению Городского Комитета КПСС и Исполкома Моссовета митинг открыл первый секретарь Киевского райкома партии А. В. Коровицын.

Первый секретарь Правления Союза кинематографистов СССР Л. Кулиджанов в своем выступлении говорил о Пырьеве как о бойце, художнике, гражданине, как об одном из организаторов и самых активных деятелей Союза кинематографистов.

«Он всегда был разведчиком в искусстве,— сказал народный артист РСФСР кинорежиссер Л. Арнштам,— и в созданных им и любимых народом комедиях, и в фильмах, поднимающих социальные и нравственные проблемы. Мы навсегда сохраним память о нем, его заветы, его страстное отношение к искусству».

От имени зрителей выступил рабочий, Герой Социалистического Труда А. Рассказов.

От чистого сердца...

Вере Марецкой — 70

Конечно же, это был случай, везение, удача, счастливое совпадение, называйте, как хотите, но это было именно так. Мы сделали множество проб, провели тысячу репетиций, перебрали возможные и невозможные варианты, измотались до чертиков — и все безрезультатно: не было, не было актрисы, которая хоть как-то подходила для роли Александры Соколовой, героини нашего фильма «Член правительства».

И вот — надо ведь так! — за каким-то обедом, за домашним разговором вспомнить о Марецкой. Вспомнить и ухватиться, но в нашем невезении заранее решить, что и она тоже, увы, не то, и... все-таки отправить ей сценарий и приглашение на съемки.

Марецкая приехала (фильм снимался в Ленинграде, Вера Петровна жила тогда в Ростове), приехала в полной уверенности, что произошла ошибка, что роль, конечно же, не для нее. И все-таки решилась — прочитала какой-то кусок, для собственного удовольствия, как призналась потом сама.

Не берусь описывать наше безумное ликование: мы поняли сразу, после первой ее реплики, после первого жеста, что на этот раз мы нашли то, что искали.

В чем же была сложность тогдашних поисков, почему они были так длительны и трудны? И почему именно Вере Петровне Марецкой вот так — в один миг — удалось убедить нас в том, что именно она создана для этой роли, совершенно новой и необычной? Новой и необычной — вот в чем вся суть. Образ Александры Соколовой, члена правительства, был действительно принципиально новым. Не только для Веры Марецкой, которая до этого очаровывала пересмешницей Лизанькой в «Горе от ума» или отчаянной Катариной в «Укрощении строптивой» или другими своими театральными ролями, которых было без счета. Он был принципиально новым, сейчас это уж можно сказать, для советского киноискусства. Подсказанный жизнью, образ Александры Соколовой поражал своей верностью, обобщающей силой, воплощением в нем живого характера советской крестьянки, преодолевшей покорность, робость, забитость, готовой хоть на костер за свои взгляды и убеждения, жаждущей счастья, любви, новой жизни и, что особенно важно, строящей эту жизнь своими руками.

Нельзя было забывать и о другом: Александра Соколова вобрала в себя страдания, беды, чаяния русской деревни. Простая женщина, она обладала редкой душевной силой, щедростью, бескорыстием, преданностью. Она была женщиной некрасовского типа. И поэтому путь Соколовой, путь упорной борьбы, тягостных жертв, невзгод, лишений — не только не сломил ее, а лишь ярче утвердил ее героическое начало, ее революционную убежденность.

Непросто было разобраться во всей многоплановости образа, в его некоторой внутренней противоречивости. Это был характер

сложный, непростой, характер русской женщины. Героиня могла быть суровой, непреклонной, требовательной, доброй и мягкой одновременно. Могла в своей пламенной любви к мужу вдруг ощутить ненависть к нему.

Марецкая сразу же верно почувствовала, что раскрывать нравственную силу этой женщины нужно не сразу, а в процессе ее постепенного развития, что не обойтись здесь внешними приемами: громким криком, страстным разговором, суровым взглядом. Почувствовала всю творческую силу этой маленькой деревенской женщины, оценила ее деловую хватку, прониклась ее печалями, заплакала ее слезами, но главное — увидела, что суть этой женщины — в ее человеческой радости, радости созидания новой жизни.

В киноискусстве никогда не бывает так, чтобы актерская личность, актерская индивидуальность, если дело касается большой роли и серьезной работы, не влияла на задуманную драматургом и режиссером линию. В процессе работы многое меняется: что-то отбрасывается, что-то обрисовывается яснее и четче, рождается что-то новое.

Мы диву давались тогда, на съемках «Члена правительства»: Марецкая обнаруживала в Соколовой такие черты, о которых в сценарии — ни слова, ни намека, черты, так тщательно продуманные, прочувствованные, что мы не могли с ней не согласиться. Это было настоящее творчество, творчество большого актера, находящегося в постоянном процессе совершенствования, актера ищущего и требовательного.

Такое вот потрясающее проникновение в роль, достоверность, естественность характерны для всего творчества Марецкой. И это уже общеизвестный факт — не раз Веру Петровну путали с ее героинями.

В 1945 году Вера Петровна Марецкая приехала в Париж на Антифашистский женский конгресс. Это было после того, как она снялась в известном всему миру фильме «Она защищает Родину». Актриса сыграла роль Прасковьи Лукьяновой, самоотверженной русской женщины, в годы Великой Отечественной войны возглавившей партизанский отряд, и точно так же обращались к ней женщины на конгрессе: для них она была той русской партизанкой, которая воодушевляла их на борьбу с фашизмом.

А сколько писем получила учительница Варвара Васильевна Мартынова, не Марецкая — Мартынова. Сколько бабушек и дедушек, пап и мам обращались к актрисе за педагогическим советом, сколько мальчиков и девочек поверяли ей свои секреты, мечты и тайны.

Юная гимназистка Варенька, трогательный бант в волосах, кружевной форменный фартук, застенчивая улыбка (так начинается фильм). Кажется, совсем девочка, но как сосредоточенно и строго рассказывает она студенту Сереже о своей мечте: стать сельской учительницей.

«Мне кажется, — говорит она ему, — что если человеку долго внушать хорошее и делать это от чистого сердца, то любой самый плохой человек переменится!» «Внушать хорошее», «делать это от чистого сердца» — этим словам сельская учительница Варвара Васильевна Мартынова не изменит всю свою жизнь. И когда бросится наперерез пьяному мужику, чтобы защитить женщину от побоев, а потом крикнет буяну дрожащим голосом: «Я учительница. И этого безобразия не позволю». И когда, сияя от счастья, объяснит своим ученикам: «Вы научитесь читать, писать и считать. Вы будете грамотными, разумными и сильными», и когда не оробеет перед озверевшей бандой кулаков, когда осознает революционную сущность событий.

Героини Марецкой стали духовными матерями, духовными наставницами не одного поколения советских людей, потому что учили главному: от чистого сердца творить добро.

Ее героини всегда женщины сильные, убежденные, борющиеся. И вместе с тем очень женственные, задушевные, трогательные, напрочь лишенные напыщенности, дидактизма, строгого менторства, и поэтому очень живые.

Живые. Это ли не главная черта таланта Марецкой, это ли не главное свойство ее личности. Вера Петровна распространяет вокруг себя кванты необычной душевной энергии. Ее человеческое обаяние, может быть, и начинается отсюда: Марецкой в высокой мере свойствен редкий талант жизненной активности, любви к жизни. И эта ее черта всегда светится в ее героинях — прекрасных русских женщинах.

А. Зархи

Творчество

К 70-летию Е. Добина

Перед тем, как писать о своем старом друге, я заглянул в «Литературную энциклопедию» и огорчился: все, что я там прочел о Ефиме Добине, верно, но как же этого ма-

ло! Разумеется, я не ждал от неизбежно краткой заметки исчерпывающих данных о его многолетней критической, литературоведческой, искусствоведческой деятельности; тем более что за последние годы он опубликовал еще четыре свои книги, может быть, лучшее из всего им написанного. Огорчило меня другое: я понял, что тоже не смогу хотя бы с приблизительной полнотой охарактеризовать творчество этого человека.

Да, творчество, не хочется иначе называть литературную работу Ефима Добина. И не только потому, что он чутко разгадывает и тонко раскрывает нам тайны искусства исследуемого им художника: на то он и мастер своего дела.

Для журнала «Искусство кино», вероятно, следовало бы писать о Добине-киноведе: добрая половина всего, что им сделано, относится к этой области. Но я, литератор, познакомился с Добиным в те давние дни, когда он был далек от кино, в самом начале тридцатых годов; к тому же в последнее время он снова обратился к литературе, словно исчерпав (либо поборов) свой повышенный в течение ряда лет интерес к кино. Заглавия его новых книг: «Поэзия Анны Ахматовой», «История девяти сюжетов — рассказы литературоведа», «Искусство детали». Но вот странность. Беру эту изданную в прошлом году превосходную книгу — о мастерстве Гоголя и Чехова, открываю ее и читаю: «Иногда Гоголь дает сначала самую общую типовую характеристику... (пример из «Мертвых душ»). В кино это называется — самый общий план». Или: «Так называемый первый план — человеческие фигуры во весь рост». А вот еще: «Чехов закрепляет в прозе прием, который впоследствии в кино будет назван сменой планов: от общего к среднему, затем к крупному и, наконец, к детали... Чем более суживается поле зрения, чем более взгляд приближается к детали, тем сильнее напряжение».

Во второй части книги Добин приводит описание пикника в «Дуэли»; для большей ясности «раскадровав» его, как в режиссерском сценарии:

«На том берегу около сушильни появились какие-то незнакомые люди. Оттого, что свет мелькал... нельзя было рассмотреть всех этих людей сразу, а видны были по частям

то мохнатая шапка и седая борода,

то синяя рубаха,

то лохмотья от плеч до колен и кинжал поперек живота

то молодое смуглое лицо с черными бровями, такими густыми и резкими, как будто они были нарисованы углем».

М-да! Прочитав эту «раскадровку», никак не скажешь, что, приступая к работе о писательском мастерстве, Ефим Добин распрощался с кино...

Но, конечно, чтобы по-настоящему оценить Добина-киноведа, нужно знать его книги «Поэтика киноискусства» (1961), «Козинцев и Трауберг» (1963) и особенно — «Гамлет» — фильм Козинцева» (1967). Читая это исследование, отчетливо сознаешь, как Добин обогащает твое понимание современного кинематографа в его лучших образцах, с его поэзией и правдой, и вместе с тем видишь, что кинематограф обогатил и самого автора. Содержание книги — не только анализ и предыстория козинцевского фильма, не только глубокое погружение в режиссерскую мысль, но и талантливое словесное воссоздание тех, казалось бы, неповторимых впечатлений, которые подарил тебе фильм. Читаешь и словно бы заново постигаешь его красоту, пластическое и психологическое мастерство режиссера, актеров, композитора, оператора, художников.

Понятно, почему Григорий Михайлович Козинцев любил встречаться и часами разговаривать с Добиным, чему я неоднократный свидетель. Будучи редактором следующей козинцевской картины — «Король Лир», — я тоже не раз испытывал потребность посоветоваться с Добиным: уж он-то помнит, уж он-то знает!

Особенно поражает его память. Вот уж кому не нужны закладки, заметки, справки: он в каждый момент безошибочно помнит всю цепь ассоциаций, приведших его к главной мысли, всю сеть разветвлений, частности, мелочи; и все это как бы на одном легком дыхании. Кстати, в книге о «Гамлете» это отражено и в щедро рассыпанных стихотворных эпиграфах: Пастернак, Блок, Антокольский, Ахматова, Цветаева, Мандельштам, Микола Бажан; видно, что их стихи нашли свое место сразу, что называется, от души, недаром они действуют безотказно. Удивительно тесно сплетаются две душевные привязанности Ефима Добина — к поэзии и к кино.

И хочется добавить еще — к природе. Наверное, смешно вспоминать, но когда мы были моложе, мы часто вдвоем собирали грибы. Есть разные методы, разные стили в этом занятии, здесь не место о них распространяться, но в добинской манере органично соединялись систематичность ученого, охотничий азарт и лирическое настроение...

Похожие контрасты я замечаю и в его работе. Иначе, думается, как бы он обнаружил в привычных, знакомых со школы литературных понятиях новый, свежий, никем не замеченный смысл? Добин первым понял и объяснил разницу между подробностью и деталью: «Подробность воздействует во м н о ж е с т в е. Деталь тяготеет к е д и н и ч н о с т и» («Искусство детали»). Эта мысль выношена им давно, и я знаю, как высоко оценил ее профессор Б. М. Эйхенбаум: «Мы все ходили вокруг да около, и никто ее не поймал, не накинул на нее свое лассо!»

Но Добина посещают внезапные решения и другого порядка. В своей старой книге — «Жизненный материал и художественный сюжет» (1956) — на ряде примеров (Бальзак, Стендаль, Флобер, Толстой, Чехов и многие, многие бессмертные имена) он дотошно проследил путь, который проходит писатель от встречи, знакомства с житейским случаем — к типическому обобщению и раскрытию социальных и психологических противоречий. Достойная, интересная, насыщенная фактами работа. И вдруг, через много лет, Добин решает вновь ее совершить, но уже... для детей. Его не пугает, что это будет посложней, чем для взрослых.

В 1973 году книга вышла. В предисловии к ней педагог и писатель Н. Долинина пишет: «Как вам удалось так увлекательно рассказать о Монте-Кристо? — спросила я у автора книги. — Читаешь с не меньшим волнением, чем сам роман». Автор ответил: «Когда я писал, мне казалось, что я опять стал четырнадцатилетним».

Ответ хорош, но ведь в «Истории девяти сюжетов» автор сумел увлекательно рассказать и о куда более серьезных вещах: о том, как появились на свет «Шинель», «Пиковая дама», «Капитанская дочка», «Муму», роман «Отверженные»...

Каждая новая работа Добина несет явственные черты увлеченности и непосредственности. Это и есть ю н о с т ь духа. Поблагодарим за нее Ефима Семеновича, пожелаем ему здоровья, а себе — почаще встречаться с этим умным, талантливым, интересным писателем.

Л. Рахманов

Из истории...

8 января 1940 года на творческом совещании, посвященном исторической и историко-революционной тематике в кино, Сергей Эйзенштейн прочитал доклад «Вопросы исторического фильма». Вот его главная мысль:

«Мы хотели бы видеть образы и фигуры современников поднятыми до большого исторического обобщения, в фактах нашей действительности подметить их обобщенный исторический смысл».

В этих словах можно усмотреть своеобразную методологическую модель, которая приложима не только к самому историческому фильму, но и к исторической науке о кино. Ее задачи также определяются современностью. Вряд ли это нужно специально доказывать. Но какими путями здесь идти, как сопрягать прошлое и настоящее, все еще составляет проблему, нуждающуюся в специальном обсуждении.

К сожалению, наша киноведческая наука, которая сделала немало, излишне скромна, как только речь заходит о ее собственных достижениях. Может быть, оттого, что и речь-то о них заходит очень уж редко...

Между тем, есть на этот счет и другие мнения. Так, журнал «История СССР» в одном из своих номеров за этот год едва ли не отдал нам пальму первенства среди других дисциплин, занимающихся изучением социалистической культуры; отсылая читателя к многочисленным киноведческим трудам, журнал предварил публикуемые ссылки решительным утверждением: «Особенно бурно развивающаяся у нас история советской кинематографии...» * Так-то...

Доклад С. Эйзенштейна, о котором говорилось выше, впервые был опубликован в 1961 году в сборнике «Из истории кино». Это был уже четвертый выпуск, а всего их вышло девять, не считая тех, что все еще движутся по бесконечным каналам издательства «Искусство». Сборники «Из истории кино» (с подзаголовком «Материалы и документы») выпускались Сектором кино Института истории искусств в сотрудничестве с ВГИКом, ЦГАЛИ, Госфильмофондом. Теперь они будут выходить под грифом Института теории и истории кино.

Я же хочу говорить об издании, которое называется «Из истории «Ленфильма». Легко заметить, что оба эти издания — родственники, и что они одинаково могут претендовать на то, чтобы считать своим предшественником знаменитые тома «Литературного наследства», хотя киноведению и далеко до поистине академического уровня, которого достигла наука о литературе. Впрочем, все еще не ясно, нужно ли прилагать такие большие усилия, чтобы разыскивать и печатать материалы и документы по истории кино? Ведь говорят же, что история эта вся на глазах и что главное в ней готовый результат — фильм. Действительно, в кинематографе результат творческого труда фиксируется на пленке и вполне доступен для изучения, за вычетом тех редких случаев, когда фильм не сохранился. Снимай с полки коробки, за-

* «Из истории «Ленфильма». Сборник. Вып. I — IV. Л., «Искусство». 1968—1975 гг.

* «История СССР», 1976. № 2, стр. 78.

ряжай в аппарат, смотри и пиши историю кино.

Если я и преувеличиваю, то немного. Иной резон у театроведов: они реконструируют давно сошедшие со сцены спектакли; им без документов и материалов — без стенограмм репетиций, режиссерских планов, переписки, мемуаров, рецензий — никак нельзя. Для них бумага (вкупе с воображением и памятью) значит очень много.

А для нас?

Нужно ли, в самом деле, как при обратной съемке, разматывать рулоны фильмов, чтобы у истоков пленочных рек обнаружить бумажные заводи? Заявка, первый вариант сценария, второй, третий...; потом режиссерский сценарий, стенограммы худсоветов, заключения и отзывы, поток рецензий, за ними — книги типа «Ваше слово, товарищ автор» и, наконец, мемуарные томики...

Да, нужно, потому что без бумаги пленке не обойтись. Не случайно, когда вышла четырехтомная «История советского кино», то качество глав в ней можно было определить «на глазок»: есть ли сноски на архивы, личные и государственные, на статьи и книги прошлых лет, на студийные материалы, короче — на документы, которые составляют необходимую среду, в которой возникали фильмы, образуют неотъемлемую часть исторического процесса, в котором фильм — лишь конечный продукт. Недаром история кино часто походит на ожесточенные столкновения между бумагой и пленкой, между задуманным и воплощенным, между результатом и оценкой. И если воспользоваться ученым термином, то именно из «контрапункта» письменности — древнего способа фиксации мысли, и киносъемки — самого нового метода ее передачи, возникает материя киноискусства. По-моему, работа киноведов в принципе ничем не отличается от труда филологов или театроведов. Источниковедение — общая для нас отрасль науки.

О ней и речь...

Раньше эта необходимая предпосылка истории кино развивалась подвижничеством одиночек. У меня нет возможности углубляться особенно далеко, но как не вспомнить здесь Вениамина Евгеньевича Вишневского, преподавателя ВГИКа, который из года в год стремился взрастить в студентах любовь к факту и документу, к сухой точности фильмографии (тогда как мы рвались в просмотровые залы). Собранные им и частично опубликованные материалы по дореволюционному русскому кино, его сборники и справочники, его статьи о связях русской писательской мысли и кинематографа входят как одна из важнейших составных частей в наше источниковедение.

А вот совсем другая фигура — Иван Александрович Пырьев. Основанный им вместе с А. Мачеретом альманах «Мосфильма» по существу выполнил роль коллективного историка, старательного собирателя дат и фактов, документов и материалов, наконец, мемуариста, осмысляющего вчерашний опыт главной студии страны. Два тома этого альманаха сменились затем более удобными по размерам книжками со все более явным теоретическим уклоном, которые носили разные названия: «Когда фильм окончен» и «Книга спорит с фильмом». Но и названные по-разному, они одинаково аккумулировали студийный опыт, уловленный прямо со съемочной площадки. Это издание сейчас мастерски и с молодым задором ведет А. Мачерет.

Очевидно, любая студия может выпускать свой альманах. Но есть особые случаи, когда право выглядит как долг. Так бывает, когда студия оказывается не просто конгломератом людей, аппаратуры и павильонов, а обладает структурой художественного организма, являет собой коллектив творческих единомышленников, короче, когда это «Ленфильм», создавший «Чапаева» и «Грозу», трилогию о Максиме и «Великого гражданина», «Депутата Бал-

тики» и «Петра I», «Комсомольск» и «Члена правительства», то есть студия, поднявшаяся до уровня целостной художественной школы.

Как же сложилась эта единственная в своем роде школа и почему именно там — на Кировском проспекте, в доме номер 10?

Группа киноведов Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии и работников студии под руководством кандидата искусствоведения Н. Горницкой выпустила уже четыре тома «Из истории «Ленфильма», куда на равных правах включены исследования, воспоминания, документы, сценарные и режиссерские разработки, эскизы художников, редкие фото. Жанр этих книг определить трудно: альманах не вполне подходит, вызывая привкус чего-то старого, едва ли не архивного покоя. Тогда как материал, собранный в четырех томах «Из истории «Ленфильма», важен прежде всего потому, что вносит в современность — по руслу истории — ценнейший опыт. В цифровом исчислении этот опыт уже сейчас близок к 100 (!) печатным листам, а издание все еще продолжается. Истинное же его значение, конечно, не сводится к числу страниц...

Не претендуя на обзор и детальную оценку огромной работы, проделанной историками «Ленфильма», хочу еще раз отметить необходимость и полезность такого рода изданий и выделить некоторые моменты, представляющие, на мой взгляд, общий интерес...

●

Документ давно проник в сферу художественную. Недаром термин «документальная проза» стал так обыден и привычен. Но не всегда обращает на себя внимание тот факт, что этот же процесс по-своему захватил и критику, и искусствознание, и эстетику. Так, выпуски «Из истории «Ленфильма» в значительной своей части наследуют традиции документальной прозы.

Прошлое оживает на страницах этого издания в большом и малом, в главном и в деталях — в том самом блоковском «музыкальном напоре» времени, о котором часто вспоминают авторы томов. Порой это начинает походить на сценарий, по которому можно, вероятно, снять фильм о фильмах; в этом сценарии будут кадры, рассказывающие о революционной судьбе города на Неве и о связанных с ним многих частных кинематографических судьбах, а история зарождения и развития нового искусства словно впечатается в пестрый и яркий человеческий фон.

Вот отдельные сцены...

А. Ивановский держит в руках подлинное дело поручика Бейдемана, сошедшего с ума в казематах Петропавловской крепости, а в Зимнем дворце ему показывают окровавленный матрац, на который положили после покушения Александра II.

В цилиндре и подтяжках С. Мартинсон прогуливается по краю крыши: фэксы снимают свой самый первый в жизни кадр.

Больной, с высокой температурой Д. Шостакович пишет музыку к «Новому Вавилону», и вот уже нотные листы отправляются в литографию...

А рядом трагическим аккордом возникает на экране памяти блокадный стационар в павильоне «Ленфильма», где среди построенных им декораций к «Маскараду» умирает художник Семен Мейнкин...

Всего этого не увидишь в картинах, и мы должны быть благодарны авторам и составителям за то, что они помогли не только понять историю студии, но и пережить ее — таково свойство документальной прозы, которая вроде и необязательна в научных трудах, но как много потеряли бы без этой «романной» или, если хотите, романтической струи рассказы о «Ленфильме».

В вышедших томах «Из истории «Ленфильма» исследование сначала движется по хронологии (начиная с 20-х годов) и по именам. Затем появляются тематические рубрики: кинодраматургия, фильмы-экранизации. Возникает разговор о мультипликации. О хронике. Меняется и структура книг: она поддается давлению исторического материала. Но во всех четырех томах годы, фильмы, люди неизменно слагаются в некие общности, которые имеют свои заглавия: «ФЭКС», «КЭМ», «Первая комсомольско-постановочная бригада», «Первая художественная мастерская», «Актерская школа». А за названиями следуют имена: Г. Козинцев и Л. Трауберг, Ф. Эрмлер, И. Хейфиц и А. Зархи, С. Юткевич, С. Герасимов. Таким и был «Ленфильм» — база объединений и мастерских, собранных под одной крышей в равной мере по производственной необходимости и по велению сердец.

Нельзя не задаться вопросом: как же возникло единство поделенного на группы и группки коллектива? Какие центростремительные силы стягивали в одно, казалось, разнородные, часто споривше друг с другом творческие объединения?

О фэксах легко составить хрестоматию цитат. Вот еще одна: «... мы учились всему: настоящему танцу и пониманию Гофмана, искусству чаплинской игры и умению читать газеты. Не учились мы только одному (не нужно было!) — чувству коллектива. Это чувство было привнесено с разных сторон на улицу Красных Зорь: его нес Эрмлер (он начинал с мастерской под названием КЭМ — Киноэкспериментальная мастерская), приехавший из Москвы Юткевич, его развивали позже Зархи и Хейфиц, появившиеся едва ли не сам-семь —как комсомольская бригада.

Бригада, мастерские, студии (даже коллектив из двух «братьев») появились в стенах «Ленфильма», чтобы идти по дороге самого важного из искусств» (Л. Трауберг).

Классическая в свое время загадка: как из «Похождений Октябрины» явились авторы трилогии о Максиме, сегодня, пожалуй, по плечу первокурсникам киноведческого факультета. Другое дело, что вышеупомянутое «чувство коллектива» с трудом поддается анализу. В нем есть нечто и от всего склада жизни тех дней и от искусства, утверждавшего себя в борьбе с индивидуализмом, жречеством, властно собиравшего под свои знамена единомышленников в главном: в понимании задач, стоявших перед искусством в те дни. Дружба, единомыслие, коллективизм приобретали тогда еще и эстетическую ценность.

Сейчас на студиях также существуют объединения — первое, второе, третье и т. д. Но вряд ли мы будем вправе поставить знак равенства между ними и, допустим, ленфильмовскими мастерскими 20-х — 30-х годов. История ведь не повторяется. Но она может подсказать, научить, вдохновить на поиск, цель которого — достижение истинного, а не формального единства производства и творчества...

А вот еще мысль, которая пробивается сквозь толщу исторического материала: о лидерах и лидерстве, о формировании

творческой личности как о непременном условии успешной коллективной работы в кино. Какие же имена назвать в этой связи из тех десятков, что приведены на страницах томов? Каждое рождает множество ассоциаций, причем не только у тех, кто знал этих людей, работал с ними; их судьбы продолжены в зрительской памяти, в киноведческих трудах, а главное — в практике киноискусства.

Не скажешь теперь, что о режиссере Евгении Червякове мало написано. Да и пропавшие его фильмы — «Девушка с далекой реки», «Мой сын» — восстановлены, правда, на бумаге, но зато любовно и бережно.

О Червякове Довженко сказал: «Он первый создал у нас лирический жанр, и я многое у него воспринял». Фраза эта, свидетельствующая о переплетении в истории кинематографии социалистического реализма судеб самых разных и, казалось бы, ни в чем между собой не схожих, взята из воспоминаний актера Геннадия Мичурина. Знаменательно, что с особенной благодарностью о ленинградских режиссерах вспоминают именно актеры — П. Соболевский, Я. Гудкин, Ф. Никитин.

«Я счастлив, что в течение трех лет был соратником Фридриха Эрмлера. Полуграмотный аптекарский мальчик из Режицы, затем воин революции, ставший талантливейшим летописцем партии, режиссером с мировым именем — разве в этой феерической биографии не слышен могучий ветер Октября?» — с пафосом пишет, например, Федор Никитин, как актер, чуждый всякого пафоса.

Операторская школа «Ленфильма» воплощена, прежде всего, в двух именах: в А. Москвине и В. Горданове. Это редчайший в кинематографе случай сотворчества, содружества двух операторов, в отличие от режиссерских пар, которых немало. А. Москвин и В. Горданов работали на разных картинах, но судьбы их оказались так взаимосвязаны, что невольно возникает представление о едином пути, пройденном ими, причем о пути, достаточно широком, чтобы вместить — без ущерба для полноты их самовыражения — обе эти самобытные индивидуальности.

По опыту историка знаю, что оператор — одна из самых молчаливых профессий. Они редко пишут и говорят о своей работе, надеясь, что экран сам покажет все, о чем они думали, готовясь к съемкам. Тем дороже операторские записки и статьи, из которых извлекается многое, вплоть до технических подробностей, и прежде всего извлекается мысль о том, что остается за кадром, о предварительных условиях съемки — о культурных накоплениях, лежащих в основе труда оператора. Когда читаешь в статье Е. Михайлова, друга и соратника А. Москвина, что книга Бела Балаша «Видимый человек» помогала им «находить в снимаемом его скрытое, внутреннее значение», то теория киноискусства словно проявляется в кадрах. Связь между бумагой и пленкой в этих случаях становится физически ощутимой.

Коллектив — личность... Какой же третий ингредиент их скрепляет? В одних случаях он зовется дискуссией, в других — спором. Или борьбой Не будем бояться определений. Слово «драться» часто встречается в речах классиков советского кино. Драться за идею, за тему, за выбранного актера, за выстраданную художественную манеру — против друзей с иным творческим углом зрения и против недругов, ремесленников и бюрократов от искусства. Элегическая фраза — мол, отголоски давних битв доходят до нас с этих страниц — не вполне уместна, когда читаешь сборники «Из истории «Ленфильма».

Режиссер П. Петров, который полемически взял себе псевдоним «Бытов», известен как автор фильма «Каин и Артем» по М. Горькому; фильм был озвучен в Париже под руководством Абеля Ганса и в ореоле европейской славы вернулся до-

мой. Петрову-Бытову в первом томе отведен целый раздел: специальное исследование, подборка его печатных выступлений, кадры из фильмов, рисунки режиссера и в дополнение статья А. Пиотровского: она посвящена статье П. Петрова-Бытова, в свое время опубликованной под заголовком «У нас нет советской кинематографии». В этой статье известный тезис о массовости и доступности киноискусства Петров-Бытов в пылу полемики повернул острием против «Броненосца «Потемкин», «Матери», «Арсенала», «Нового Вавилона». Исторический казус?

Но посмотрите, как А. Пиотровский использовал эту явно ошибочную позицию, чтобы утвердить свое понимание кинематографа на рубеже двух десятилетий, сколь конструктивной была его критика, соединенная с призывом глубже и полнее познавать реальную действительность, чтобы достичь «цели, правильно почувствованной, но неверно мотивированной Петровым-Бытовым».

А вот еще один документ: «Из стенограммы заседания режиссерской коллегии по обсуждению сценария «Беспокойная старость». Май 1936 года. Обсуждается первый вариант сценария тогда еще не очень известного литератора Л. Рахманова и совсем еще молодых И. Хейфица и А. Зархи.

Из выступления Ф. Эрмлера: «Я считаю, что посылать Бочарева брать типографию — это исключительно мало. Вот если бы он был послан брать крепость...» Из выступления Г. Васильева: «Сценарий звучит ровно и спокойно, в то время как хочется взрыва страстей. Яростные бури революции доходят какими-то отдельными раскатами...»

Ясно, что это говорят не только художники, но и их творческие биографии. Ясно и другое: что эстетическая природа «Депутата Балтики» с его монологическим строем не могла быть понята ими сразу. И это очень важно для уяснения диалектики кинопроцесса, который выдвинул не только скептиков, но и защитников новой структуры будущего фильма. «Меня возмущают разговоры о том, что надо поджать монологи, подсократить диалоги. Что это за разговоры? Может быть, удлинить вдвое, втрое? Это будет более существенно. Если мы допускаем, что в «Королеве Христине» два человека, сидя в кабачке, в течение целого часа разговаривают по поводу пошлейшей вещи — любви, то, когда решается, по существу, судьба мирового ученого, нельзя говорить о сокращении чего-то». Это голос Сергея Герасимова. Насчет «пошлейшей вещи» — явный загиб, что же касается слова, звучащего с экрана, то все здесь верно и перспективно.

Хорошо, что для создателей томов «Из истории «Ленфильма» история кино — процесс, а не сумма готовых результатов, уложенных в жестяные коробки. И каждый фильм — часть этого процесса...

«Как из неоформленного ощущения рождаются 10—12 роликов так называемого полезного метража» — эта мысль, брошенная однажды Г. Козинцевым, является чем-то вроде формулы, которая и легла в основу анализа ряда картин, дав интересные страницы. В итоге документальный материал, казалось, навсегда осевший на стеллажах, пришел в движение, и содержание фильма словно удвоилось: наряду с этими кадрами перед нами расширилась сама структура вещи. Чистое удовольствие следить, например, за тем, как на стыке истории, литературы и жизни возникают и развиваются замыслы Ю. Тынянова, работающего над «Шинелью» и «СВД». И не его одного. Авторы раздела (именно авторы, а не просто составители), где помещены такие материалы, умело монтируют статьи, документы, высказывания, либретто и режиссерские записи, заключая весь этот разнообразный материал в целостную исследовательскую форму.

Но бывают исключительные случаи, когда сами художники берут на себя задачу

воссоздания фильма в виде процесса. Напечатанные в IV томе «Лекции Г. М. Козинцева, читанные во ВГИКе в 1937/38 учебном году» воспринимаются как постраскадровка трилогии о Максиме. Кадры разворачиваются лентой ассоциаций, рожденных революционной историей и биографиями режиссеров. Лекции эти — в высшей степени личный документ, и они могут служить интереснейшим пособием при изучении психологии творчества. Кадры, возвращенные с пленки на бумагу («...картина делается на бумаге» — не раз повторяет Г. Козинцев), приобретают особую прозрачность, и становится видно то, что находится за ними: поэзия Блока и хрестоматия по истории партии, городской романс и протоколы заседаний Думы, «Тиль Уленшпигель» и рабочее предместье Волынка около Путиловского завода, «низкие» жанры и воспоминания политкаторжан. И все это вместе (как и многое другое) в итоге рождает экранную судьбу Максима, в которой воплощены, говоря словами самого режиссера, «Сила класса. Юмор класса. Лирика класса».

Есть определенная разница между историей кино и историей отдельно взятого фильма, даже такого, как «Чапаев». В первом случае общие закономерности проступают более отчетливо; они будто выталкиваются на поверхность напором фильмовой массы. Во втором случае, чтобы «поверить алгеброй гармонию», необходимы более тонкий инструментарий анализа, вкус, мера и скромность, которые должны удержать исследователя в пределах строгой документальности, предостеречь от соблазнительных домыслов. В третьем выпуске помещено исследование «Сценарные черновики «Чапаева» (из творческой лаборатории братьев Васильевых)» — один из этапов большой и плодотворной работы Д. Писаревского над историей выдающегося фильма. Исследователь вычерчивает графики и таблицы, чтобы наглядно продемонстрировать ход мысли Васильевых, начиная с замысла. Тем, кому это покажется нарочитой «алгеброй», можно возразить, что и сами режиссеры прибегали к подобной методике: достаточно указать на обнаруженную Д. Писаревским «сердцеграмму» фильма. Оказывается, Васильевы сами тщательно вычертили кривую эмоциональных всплесков, отражающую поведение героев и развитие действия в «Чапаеве». Странным, на мой взгляд, выглядит другое: в качестве оппонента историк выбрал такого очевидца, как... Б. Бабочкин. Думаю, что оспаривать его свидетельства трудно, да и ненужно. Впрочем, с основным выводом, к которому приходит Д. Писаревский, нельзя не согласиться: «Фильм не только пишется, ставится, снимается, монтируется. Он создается всей жизнью художников». Этот вывод будет также справедлив, если иметь в виду большинство других материалов, собранных в четырех книгах о «Ленфильме».

Жаль, конечно, что новые документы публиковались вослед томам «Истории советского кино». Нам, авторам, было бы чрезвычайно интересно раньше узнать, почему, например, В. Петрову пришлось выбирать между Катериной и Кулигиным, который, как известно, исчез из экранной «Грозы». Или почему вообще исчезла «Женитьба»... Статья Эраста Гарина об этой картине поясняет замысел авторов, увидевших в Подколесине «черты русского комического Гамлета», и выдвигает проблему условных жанров в кино, включая гротеск. Но что делать... Сбор документов и фактов неостановим: он идет параллельно с разработкой и написанием истории кино, то отставая, то забегая вперед.

Приятно отметить, что и киноведение заслужило в глазах ленинградских коллег право на собственную печатную историю. Ее фрагменты заключены в статье покойного Э. Арнольди и в выступлении Н. Ефимова, старейших наших киноведов. В этом разделе помещен также один любопытный документ, датированный 1927 годом. Он

вполне мог бы фигурировать на дискуссии по методологии, состоявшейся в редакции журнала «Искусство кино» в начале 1976 года *.

Это докладная записка сотрудников Отдела словесных искусств Института истории искусств в Ленинграде, подписанная рядом ученых, в том числе Б. Эйхенбаумом и Ю. Тыняновым. Ученые полагают, что «... сохранение кинокомитета в составе театрального отдела может обеспечить лишь одну сторону изучения кино и что всестороннее, целостное, подлинно искусствоведческое изучение кино может быть достигнуто только синтетически, объединенными силами всех отделов института...»

Борьба словесников за комплексное изучение тогда еще немого кинематографа не только трогательна, но и свидетельствует о силе научного предвидения, позволившего авторам письма выдвинуть методологический посыл, к которому мы только подошли теперь. Попутно заметим, что нахождение Сектора кино внутри московского Института истории искусств в свое время имело смысл: соседние искусства нередко делегировали своих ученых в киноведческие сферы, отчего последние, как правило, выигрывали. Перед новым Институтом теории и истории кино в числе других стоит задача не утерять эти связи, которые восходят к синтетической природе киноискусства и потому закономерны

Представленные в томах работы Б. Бродянского, В. Недоброво, С. Мокульского, Р. Мессер, В. Перцова, А. Пиотровского, В. Шкловского вместе могут составить ленинградский раздел той антологии критической киномысли, которая, надо надеяться, когда-нибудь будет издана. Надо отдать должное большой и тщательной работе, проведенной коллективом составителей, авторами исследований, вступительных статей, без которой все эти документы и материалы не получили бы второго рождения. Н. Владимирова, Б. Гловацкий, Н. Горницкая, С. Гуревич, Л. Зевакина, Д. Иванеев, В. Кузнецова, И. Сэпман — вот члены того коллектива ученых, благодаря которым состоялось это издание.

●

Позволительно будет спросить: неужели тома рождают одни лишь трогательные чувства и в них так все благополучно, что и поспорить не о чем? Я, повторяю, не преследовал рецензионные цели. Мне хотелось понять типологию подобного рода книг, а мотивов для споров в них сколько угодно. Вот в качестве примера, и только примера: согласно статье о режиссере С. Тимошенко получается, что он в своих теоретических работах частично оказался предшественником С. Эйзенштейна, так как последний «.. даже составил актерские анкеты к «Ивану Грозному» — почти по методике Тимошенко». Мне кажется, что это преувеличение также имеет типологический характер. Увлеченность, пристрастность, чувство первооткрывателя порой форсируют значение некоторых документов и их роль в истории кино. Очевидна и неравноценность ряда опубликованных материалов; сравните с этой точки зрения, скажем, сценарий Б. Липатова «Зачем вы здесь?» (1931 год, фильм вышел под названием «Три солдата») и фрагменты из непоставленного сценария «Первая Конная» (1935) Б. Лавренева, Я. Блиоха, А. Иванова — произведения настолько незаурядного, что и сейчас оно заслуживает производственной судьбы, и вам станет ясно, что я имею в виду, выдвигая этот упрек.

Напоследок я оставил яркий пласт текста, связанный с именем Михаила Юрьевича Блеймана. Помещенные в отдельных томах его статьи «Начало искусства», «Противоречия развития» и «Новая встреча со «Встречным» являются тем ферментом, который во многом скрепляет тематический состав выпусков. Блейман ведь был

* Материалы этой дискуссии будут опубликованы в № 11 — *Ред.*

тем кинодеятелем, который в самом себе, в своей творческой и жизненной биографии как бы смоделировал многие процессы, которые исследуются на страницах всех четырех томов: коренной ленфильмовец, драматург, критик, историк, он выступил на этот раз и как «вспоминатель», хотя обычной мемуарности в его статьях меньше всего. Вот уж где есть жизненное пространство для споров и дискуссий! Критик готов к спору даже с самим собой; так, не извиняясь, но объясняя, он вспоминает о том, почему он оказался автором костюмного боевика «Ася», или автором сомнительного изречения «актер равнозначен лампе», или почему он не принял «Встречный» в дни выхода фильма (М. Блейман грешит порой неточностями, называя, например, героя картины «Дела и люди», сыгранного Н. Охлопковым, станочником, а герой-то — экскаваторщик.. Не защищен он и от других упреков. Да разве в них дело?). Говоря о Блеймане, надо обязательно отметить: он знал, что кино отнюдь не исчерпывается фильмографией (при всем уважении к ней), поскольку «хронология фактов не всегда совпадает с хронологией искусства». Признание, вероятно, особенно необходимое в книгах, выстроенных на основе фактографии. Коренной ленинградец, он был чужд местничеству, и имя москвича С. Эйзенштейна встречается в его статьях чаще других, потому что он был уверен, что искусство нельзя прописать по одному адресу. Диалектика взаимосвязи художников и фильмов является его центральным методологическим принципом. И главное — ему было присуще, помимо отличного знания прошлого, чувство будущего. «Именно отсутствие представления о будущем и привело некоторых наших историков в определенный период к эволюционизму, к тому, что сложный и противоречивый процесс представился им как неуклонное стремление к совершенству...» — думается, что, выдвигая это положение в спорах о методологии истории советского кино, М. Блейман был прав. Монтажное столкновение двух фраз, взятых из I и IV томов интересующего нас издания, может наглядно показать, как он сам понимал диалектику развития кино. Если свою первую статью о ленинградской школе он заканчивал словами о тех, кто умел «выбирать единомышленников и товарищей в искусстве», то последнюю свою статью, посвященную автору «Встречного», он завершил фразой, похожей на первую, но совсем иной по смыслу: «Они знали, что порывают с друзьями и единомышленниками в искусстве, и решились на это». Между двумя этими предложениями — целый отрезок биографий мастеров, которых сводила и разводила требовательная реальность.

Мне не удалось перечислить всех, кто внес свою долю в коллективный труд ленинградских киноведов. Но издание, которому они отдали столько труда и добросовестности, надеюсь, далеко от завершения. Еще не тронуты некоторые фильмы 30-х годов, впереди — более поздние десятилетия, переходом к которым особенно важно сохранить то наставление, которое приняли первые четыре тома «Из истории «Ленфильма».

«Из истории...» — значит, в современность.

Вячеслав Шестаков

«Новый Голливуд»: тактика и стратегия

С начала 70-х годов в американской и западноевропейской литературе все чаще встречается термин «новый Голливуд». Авторы ряда монографий и множества журнальных статей стремятся доказать, что старый Голливуд умер и что на его месте возник новый Голливуд, не имеющий почти ничего общего со старым. Так, автор вышедшей в 1975 году в США книги, которая так и называется — «Новый Голливуд», Эскел Мэдсен, писал: «Старый Голливуд — место, где Глория Свенсен и Хэмфри Богарт оставили отпечатки своих рук, — безвозвратно ушел в прошлое. Теперь на Голливудском бульваре остались только звезды, выложенные цветным гранитом на асфальте. Классический Голливуд умер около 1950 года» *.

Подобные категорические суждения о гибели старого Голливуда и возникновении Голливуда «нового» основываются в первую очередь на том, что американский кинематограф активно ищет сегодня новые средства воздействия на публику; он меняет свою тактику, предлагая зрителю — гораздо чаще, чем это бывало прежде, — не только чисто развлекательную стандартную продукцию, но выпуская на экран и фильмы серьезного, в частности, политического содержания, несущие в себе довольно острую критику отдельных явлений капиталистической действительности. Однако с самого начала стоит оговориться: ни изменения структуры американского кинопроизводства и проката, ни проникновение новой проблематики на экран, ни отказ от некоторых коммерческих штампов, ни трансформация традиционной «системы звезд», ни другие новации, о которых столь охотно и часто говорят как поклонники, так и критики «нового Голливуда», — не принесли с собой принципиальных перемен, если иметь в виду стратегию кино США; его сущность, его идейная направленность остаются прежними и неизменно согласуются с целями пропаганды американизма, защиты капиталистических порядков и буржуазного образа жизни.

Именно поэтому совокупность новых явлений, наблюдающихся в американском кинематографе, по традиции отождествляемого с Голливудом, требует самого внимательного и развернутого анализа, с учетом социально-экономических и политических факторов, влияющих на обстановку внутри США и за рубежами страны, с учетом экономики собственно кинопроизводства, особенностей прокатной политики на внутреннем и западноевропейском рынке и, разумеется, — характера самой кинопродукции. Лишь на основе такого анализа можно верно представить себе суть «нового Голливуда» и определить его место в современной культуре и политической жизни США. Не имея целью исчерпывающе охарактеризовать все аспекты проблемы, попытаемся, хотя бы в общей форме, выяснить, что произошло в Голли-

---

* Madsen A., The New Hollywood. American Movies in the 70-s, N. Y., 1975, p. 3

ауде за последнее тридцатилетие, чем отличается «новый» Голливуд от старого, каковы его стратегия и тактика сегодня.

В географическом смысле слова, Голливуд — один из районов Лос-Анджелеса, некогда бывший его пригородом. От других районов города его отличает обилие кинотеатров, среди которых одна из старейших достопримечательностей — «Китайский театр», знаменитый тем, что у его входа на асфальте оставлены отпечатки рук, а иногда — и следы ног «звезд» американского кинематографа. Но теперь здесь уже нет павильонов крупных кинокомпаний — в таком количестве, как раньше: они переехали в другие районы Лос-Анджелеса. В Голливуде сегодня сосредоточены магазины с сувенирами, рестораны и отели.

И тем не менее, «Голливуд» — не только географическое понятие. Для большинства американских и европейских зрителей он остается символом кинематографа вообще. Еще сравнительно недавно Голливуд был в их представлении страной-сказкой, «фабрикой грез», неким кинематографическим раем, где магия экрана воплощала сны в явь. Даже в самые трудные для Америки годы, годы экономической депрессии, когда по дорогам страны бродили многие тысячи лишенных крова и пищи людей, когда безработные выстраивались перед закрытыми воротами фабрик и заводов, Голливуд процветал. Люди шли в кинотеатры, чтобы забыться, отвлечься от жизненных невзгод.

Правда, и в те годы Голливуд был не только «фабрикой грез», мощной отраслью индустрии развлечений, поставщиком утешительных мифов. Время от времени голливудские режиссеры создавали и значительные реалистические фильмы, подобные «Гроздьям гнева» и «Табачной дороге» Джона Форда, которые правдиво и страстно говорили о глубоких противоречиях американской действительности. Здесь работали Чарлз Чаплин, Фрэнк Капра и Орсон Уэллс; здесь были сняты «Огни большого города», «Великий диктатор», «Гражданин Кейн»...

Долгие годы Голливуд неизменно процветал, доходы его росли, экономика развивалась. Так было до конца 40-х годов. Потом разразилась катастрофа. Постановление Верховного суда от 31 декабря 1946 года о разделении производства и проката, конкуренция телевидения, а также ряд других причин подорвали монополию Голливуда, что болезненно ударило по его экономике. С этого времени для Голливуда наступил тяжелый период. Катастрофически сокращался объем производства. Если в лучшие времена в голливудских студиях делалось более 700 фильмов в год, то уже в 1951 году здесь было выпущено около 400 фильмов, в 1954—235, в 1961 — примерно 160. Сокращение производства привело к увольнению служащих. За одно десятилетие, с 1946 по 1956 год, число актеров, работающих по длительным договорам или в штате голливудских киностудий, уменьшилось с 742 до 229, а количество режиссеров сократилось со 160 до 92. Голливуд впервые узнал, что такое безработица.

Серьезные трудности переживала и система проката. Широкое распространение телевидения, появление новых средств развлечения вызвало закрытие многих кинотеатров; их число в США упало с 21 тысячи в 1946 году до 12,1 в 1967-м. Недельная посещаемость снизилась с 90 миллионов человек до 46,5 миллионов, то есть почти вдвое.

Это был удар не только по экономике, но и по престижу. Всесильные кинокомпании, испытывая финансовые трудности, стали распродавать свой реквизит и гардероб, закрывать пустующие павильоны. Поэтому, когда Чаплин заявил в 50-х годах, что «Голливуд умер», он был недалек от истины.

Сокращение кинопроизводства и снижение посещаемости кинотеатров продолжалось в США примерно до середины 60-х годов. Начиная с этого времени, голливудские кинокомпании постепенно приспособились к новым условиям существования, нашли источники новых доходов, теснее объединили свои

капиталы с индустриальными и банковскими монополиями, открыли и освоили новые важные рынки сбыта. Переломным для Голливуда оказался 1968 год, когда на волне молодежного и антивоенного движения в Америке возник новый общественный интерес к кинематографу. Увеличился объем кинопроизводства. Число фильмов, которые производятся в системе Американской киноассоциации (МПАА), начиная с 1968 года, растет. В 1973 и 1974 годах оно составляло 246 и более 250 названий в год соответственно. Увеличиваются и прибыли от проката. В 1974 году общий доход прокатчиков составил 1,9 миллиарда долларов; номинально это самая высокая цифра за всю историю американского кино, превышающая рекордные показатели прошлых десятилетий, в том числе и данные 1946 года, когда доход равнялся 1,7 миллиарда долларов. (Правда, следует учесть повышение цен на билеты и значительную девальвацию доллара.)

Таким образом, статистика свидетельствует, что сегодняшний Голливуд поправил свои дела. В связи с этим в западной прессе появились широковещательные, восторженные статьи о процветании Голливуда, о «новом Голливуде», который, якобы, как Феникс, возродился из пепла и вновь стал тем, чем он был прежде, — прибыльной «фабрикой снов», где создается и воплощается Американская Мечта. «Голливуд в наши дни, — пишет Чарльз Миченер в статье «Новый Голливуд», — живет и танцует при свете полной луны. Опять на съемочных площадках этой сказочной страны можно увидеть и джунгли, и замки, и шхуны, и расцвеченный огнями Бродвей. Воздух пропитан рассказами из старых книг с картинками, повествующих о землетрясениях и других катастрофах. Все это ждет своей очереди, чтобы превратиться в двухчасовую всепоглощающую мечту. Американские фильмы возвращаются в отчий дом — в Голливуд. Съемочные группы больше не испытывают необходимости покидать хорошо оборудованные студии ради поисков «нового реализма» в маленьких техасских городках или нью-йоркских гетто. Сейчас 50 процентов фильмов снимается на давно уже обжитых съемочных площадках Голливуда».

Подобные высказывания, которыми пестрит сегодня американская пресса, нельзя принимать всерьез. Они носят откровенно рекламный характер. И в этой связи стоит задаться таким вопросом: умер ли старый Голливуд? Какие действительно новые явления произошли в «новом» Голливуде? И так ли уж нов «новый» Голливуд?

Очевидно, многие процессы, происходящие в «новом» Голливуде, являются продолжением тех, которые происходили в старом классическом Голливуде. К числу таких явлений относится, например, дальнейшее сращивание голливудских кинокомпаний с промышленными монополиями и поглощение кинопроизводства индустриальным капиталом. Так, известная компания «Парамаунт», один из самых влиятельных членов «великой пятерки» голливудских кинофирм, теперь является филиалом треста «Галф энд Вестерн индастрис», который занимается транспортировкой индустриальных товаров, кабельным телевидением, табачной промышленностью и кондитерским производством во Флориде и Доминиканской республике. Компания «РКО» стала филиалом другого треста — «Дженерал Тайр энд Роббер К°», который специализируется на производстве самолетов и пневматических аппаратов.

Кинокомпания «Уорнер бразерс» — ныне собственность финансового объединения «Кинни нейшнл сервис», которое занимается страхованием и банковскими операциями. Сейчас эта компания переключается на промышленность развлечений, на производство журналов, пластинок, телевизионных программ. Компания «Юнайтед артистс» входит в фирму «Транс-Америка корпорейшн» (перевозки, прокат автомобилей, страхование, банки, авиалинии, кредитные кассы). «Юниверсал пикчерз» контролируется компанией

«Коламбия сейвинг энд лоун» (страхование банковское дело). И так далее.

Таким образом, крупные промышленные и финансовые компании все больше средств вкладывают в кино, поскольку видят в нем доходную сферу бизнеса. Голливуд притягивает новые капиталы, происходит все более тесное сращивание кинопроизводства с коммерцией вообще.

Поглощение кинокомпаний крупными индустриальными монополиями — не новая тенденция в американском кинобизнесе. Однако в последние годы кино все в большей степени учитывается стратегией капиталистических монополий. В этой же связи должны рассматриваться и все более откровенные и активные усилия голливудских компаний с целью достичь монопольного господства в странах Европы и «третьего мира». Сегодня Голливуд осуществляет политику экономической и идеологической экспансии на основе прямого вторжения американского капитала в систему производства и проката многих европейских стран, в том числе таких, как Англия, Франция, Италия.

Эта политика «нового» Голливуда, стремящегося добиться монопольного положения не только на внутреннем, но и на внешнем рынке, соответствует той общей глобальной стратегии, которая осуществляется и в политике, и в экономике США. Еще в 1947 году президент Трумэн открыто заявил: «Весь мир должен воспринять американскую систему. Наша система может выжить, если она станет мировой системой». Сегодняшние американские руководители от подобных заявлений считают за благо воздерживаться, но ведь всем ясно, что суть американского внешнеполитического курса осталась прежней, империалистической, экспансионистской.

В соответствии с этой политикой глобальной экспансии вырабатывается и стратегия современного Голливуда. Практически она осуществляется Американской киноассоциацией (МПАА), которая представляет собой картель американских киномагнатов. Президент МПАА Джек Валенти не без кичливости назвал свою организацию «Малым Государственным департаментом», утверждая, что это — единственное американское учреждение, которое может самостоятельно вести переговоры с иностранными правительствами.

«Гроздья гнева», режиссер Джон Форд

Одной из важнейших функций Американской киноассоциации является экспорт американских фильмов и организация кинопроизводства за границей. Этим занимается подчиненная МПАА Ассоциация по экспорту фильмов (МПЭА), президентом которой также является Валенти. Функции МПЭА многообразны. Ей, в частности, принадлежит монополия на экспорт фильмов из США. И если внутри страны кинокомпании — члены МПАА — ведут между собой конкурентную борьбу, то за границей они выступают единым фронтом.

МПЭА, добиваясь выгодных условий для продажи и проката фильмов за границей, проводит политику удушения национальных кинематографий. Прежде всего она стремится завоевать систему кинопроката. Сегодня на долю американских фильмов приходится больше половины экранного времени в промышленно развитых странах Запада и в развивающихся странах. Прибыль от заграничного проката составляет 53 процента от общих прокатных доходов, которые приносят американские фильмы. Американская киноассоциация имеет свои бюро в тридцати восьми странах. Как заявляют сами американские бизнесмены, «ни одна другая отрасль американской индустрии не зависит от экспорта так сильно, как кинематограф».

Итак, американские кинокомпании стремятся достигнуть гегемонии в международном прокате. В 1974 году 42 процента доходов французских кинотеатров пришлось на долю американских кинокомпаний; в Англии в 1970 году на их счета было перечислено 84 процента общего дохода от проката фильмов. В период с 1962 по 1971 год каждые две из трех английских картин были частично или полностью поставлены на средства американских фирм. Фактически английская кинопромышленность превратилась в придаток Голливуда.

Экспансия американского капитала наносит очевидный ущерб национальным кинематографиям Европы. «Нет никакого сомнения, — пишет американский критик Хьюбек, — что кинопромышленность Англии и, в меньшей степени, Италии и Франции, связавшись с американским прокатом и финансированием, утратила свою самостоятельность».

Зависимость национальных кинематографий целого ряда стран от голливудских кинофирм меняет содержание самого понятия «Голливуд». Теперь это уже не просто центр или символ американской киноиндустрии. В организационном отношении Голливуд становится международным центром кинопроизводства, осуществляя экономическую и идеологическую экспансию в мировом масштабе. Такая тенденция была показательна для американского кинобизнеса во все времена: достаточно вспомнить, в каком огромном количестве поставлялись голливудские боевики в разоренную войной Европу в период действия «плана Маршалла». Поэтому сегодня, говоря о стремлении кинодельцов США подчинить своим интересам западноевропейский прокат, а заодно и кинопроизводство, следует отметить лишь более широкий размах подобного рода деятельности, осуществляемой «новым» Голливудом.

●

Практика современного американского кино показывает, что «новый» Голливуд вовсе не порвал со старыми, традиционными, испытанными приемами и методами воздействия на публику, а широко применяет и использует их. Так, например, Голливуд возрождает, правда, отчасти в новом качестве, «систему звезд». Современные голливудские режиссеры, стремясь обеспечить кассовый успех очередного боевика, включают в картину одну, а еще лучше — две или три «звезды». К числу «звезд» первой величины относятся актеры, которые вот уже долгое время не сходят с кинематографического небосклона. Это — Стив Маккуин, Пол Ньюмен, Марлон Брандо, Уоррен Битти, Чарлз Бронсон, Барбара Стрейзанд, Лайза Миннелли.

Погоня за «звездами» продолжается, так что постепенно в «звездную систему» вклю-

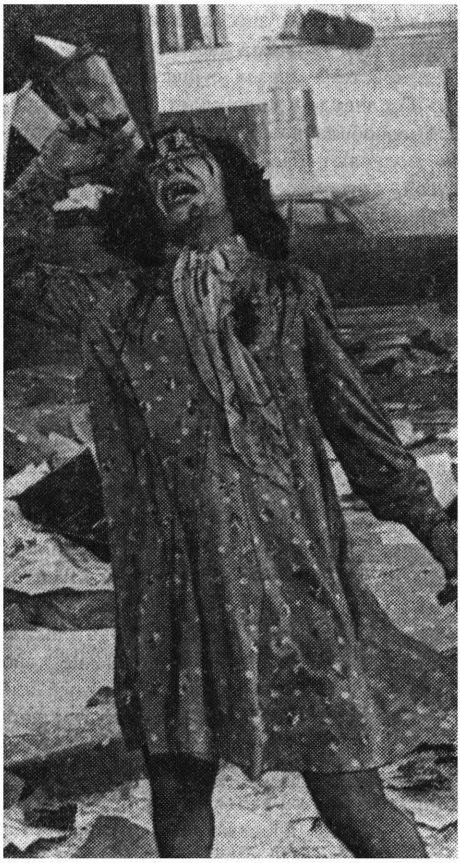
чаются и талантливые актеры, заявившие о себе сравнительно недавно, — Джек Николсон, Джин Хэкман, Дастин Хоффман, Джейн Фонда, Эллин Берстин, которые ранее были связаны с так называемыми «независимыми» объединениями актеров. Заметим, однако, что нынешние «звезды», как правило, мало напоминают любимцев публики, некоронованных королей экрана 20-х—40-х годов типа Рудольфо Валентино или Кларка Гейбла. Современного зрителя, который в США в большинстве своем моложе 25 лет, уже не могут удовлетворить идеальные стереотипы, продукт хорошо налаженной рекламы; «звезды» теперь, по крайней мере внешне (сейчас мы не касаемся существа создаваемых ими экранных образов), стали демократичнее и ближе к реальности, чем подавляющее большинство их знаменитых предшественников.

Но теперешние «звезды» стоят по-прежнему очень дорого, порой даже много дороже, чем их предшественники 20-х—40-х годов. Участие в фильме таких «суперзвезд», как Маккуин, Ньюмен или Стрейзанд, обходится в один, а то и в два миллиона долларов. Но голливудские кинокомпании охотно идут на такие затраты, видя в них надежную гарантию успеха постановки. Если фильм окажется неудачным, рассуждают голливудские продюсеры, то публика пойдет в кинотеатры, чтобы увидеть любимого киноактера. «Удовольствие, которое получает кинозритель, посещая кинотеатр, — пишет в книге «Новый Голливуд» Мэдсен, — состоит в том, чтобы увидеть на экране людей более ослепительных, сильных, остроумных и более прекрасных, чем мы».

«Система звезд», возникшая в Голливуде 20-х годов как средство конкурентной борьбы, получает новое теоретическое и практическое обоснование. Совсем недавно Питер Богданович сказал по этому поводу следующее: «Система кинозвезд» — это мифология XX века. Для нас она означает то, что для греков значили их боги... Поэтому я считаю совершенно несостоятельными всякие разговоры о том, существует или не существует сегодня «система звезд».

Да, «система звезд» существует и в «новом» Голливуде и порождает, с одной стороны, высокооплачиваемых исполнителей, которые получают баснословные прибыли, а с другой — огромное число актеров, которые оплачиваются низко и часто подолгу не имеют никакой работы. По данным журнала «Ньюсуик», в 1974 году безработица среди актеров в Голливуде достигла 85 процентов...

Характерно, что современная голливудская «система звезд» преимущественно ориентирована на «суперзвезд»-мужчин. Действительно, в американском кинематографе сегодня более десятка актеров, обладающих статусом «суперзвезды», а среди актрис на этот титул может претендовать, пожалуй, одна Барбара Стрейзанд. Такая диспропорция опять-таки новое явление в Голливуде, весьма симптоматичное само по себе. Исключение актрис из «системы звезд» отражает, как это признают сами американские кинокритики и социологи, снижение роли женщин в американском обществе, распад традиционной буржуазной морали и, как следствие, сведение к минимуму общественной функции женщины как охранительницы семьи, семейных и, шире, нравственных устоев. Как заметил один американский критик, женщина сброшена с пьедестала, на котором она возвышалась в «золотой век» американского кино, чтобы подвергнуться грубому унижению в современных порнофильмах. Но ведь порнофильмы — это лишь крайнее проявление широкой тенденции, которая заметна и в картинах, внешне вполне благопристойных... Наряду с «системой звезд» «новый» Голливуд не отказывается от других методов старого Голливуда, если они и сегодня сулят ему доходы. Так, чтобы продлить жизнь фильма, который однажды уже имел коммерческий успех, дельцы от кинобизнеса прибегают к традиционному способу создания серий и продолжений. При этом учитывается и то, немаловажное с коммерческой точки



«Землетрясение», режиссер Марк Робсон

зрения, обстоятельство, что репутация ленты, положившей начало серии, снижает расходы на рекламу очередной постановки. Вот несколько показательных примеров. Вскоре после появления второй части «Крестного отца» на экраны вышло продолжение фильма «Смешная девчонка» — «Смешная леди»; были поставлены «Одиссея «Посейдона», часть II, «Французский связной», часть II. После феноменального коммерческого успеха «Челюстей» продюсеры занялись поиском аналогичных сюжетов и «героев» для картин, в которых жизни людей угрожают экзотические хищные животные, по своей кровожадности не уступающие акуле-людоеду из названного фильма Стивена Спилберга. Серийность становится идеалом для тех, кто хочет получить максимум прибыли, многократно эксплуатируя апробированные сюжеты.

«Новый» Голливуд — это уже не та «фабрика грез», какой он был, скажем, в 30-е годы. И тем не менее, здесь по-прежнему часто обращаются к концепции эскейпизма, к мотивам бегства от реальности. Джек Валенти, президент МПАА, выражая идеалы голливудского кино, говорит: «В беспокойное время люди ходят в кино, чтобы хоть ненадолго забыть о своих тревогах. Нет ничего плохого в эскейпистском искусстве». Если судить с позиций Валенти, деятеля, известного своими правыми взглядами, в эскейпистском кино и в самом деле нет ничего плохого. Более того, в свете социальных задач буржуазной «массовой культуры» искусство, исповедующее идею эскейпизма, весьма полезное явление, поскольку создает у человека иллюзию возможной изоляции от тревог и проблем реальной действительности, или же, гиперболизируя реальность в сюжетах, насыщенных драматическими приемами, затрудняет верную оценку фактов окружающей жизни. Бегство от реальности осуществляется по многим проторенным путям. Это может быть бегство в прошлое, в 20-е годы, «безмятежное» время американской истории, или в мир мечты и приключений. В последние годы голливудские режиссеры и подюсеры пустили в обращение новый тип эскейпистского по своей сути фильма, рассказывая с экрана о необычных, фантастических катастрофах, поражая сознание обывателя страшными картинами человеческих бедствий.

Правда, картины о катастрофах ставились в США и раньше, но никогда их популярность не поднималась на столь высокий уровень, как сегодня. Да и фильмы эти, вроде

«Одиссеи «Посейдона», были одиночными, эпизодическими явлениями. Настоящий бум «фильмов-катастроф» начался в американском кино около двух лет назад, когда почти одновременно на экраны вышли «Аэропорт-75», «Землетрясение» и «Многоэтажный ад». Каждая из этих трех лент описывает грандиозные, ужасающие катастрофы, происходящие в воздухе, на земле или между небом и землей *.

Нельзя сказать, что подобные фильмы обладают серьезной художественной значимостью, хотя в постановочном отношении они высокопрофессиональны и дорого стоили. Все они претендуют на возможно максимальную достоверность изображаемого и рассчитаны на то, чтобы зритель поверил в абсолютную реальность происходящих на экране событий. Для этого, в частности, используется особая звуковая техника. В «Землетрясении», например, специальные установки создают почти полную иллюзию того, что гул и подземные толчки происходят в самом кинотеатре, заставляя зрителей в испуге хвататься за ручки кресел...

В «фильмах-катастрофах», как их теперь называют, обычно заняты наиболее популярные исполнители; их бюджет часто превышает 10 миллионов долларов; их реклама обходится баснословно дорого, но все эти усилия и расходы окупаются с лихвой. Продюсеры и постановщики безошибочно ориентируются на вкусы массового потребителя, которого привлекает возможность испытать сильные ощущения, увидеть необыкновенно искусных и необыкновенно храбрых людей (летчиков, моряков, пожарных), действующих в необыкновенных обстоятельствах, посочувствовать героям мелодраматических историй, вкрапленных в основное повествование, а главное — на два с лишним часа отвлечься от забот и тревог повседневности, которая, кстати сказать, начинает казаться довольно привлекательной и стабильной в сравнении с катастрофическими экранными ситуациями.

Фильмы о катастрофах стереотипны, они строятся по одной и той же довольно элементарной схеме. Эту схему нетрудно описать. Вначале, в экспозиции, нам показывают картины обычной нормальной жизни. Чем больше катастрофа, тем беспечнее ведут себя персонажи до нее. Не ожидая никаких бед, едят, пьют, влюбляются, ходят в гости, садятся в самолет. Катастрофа происходит неожиданно (пожар, землетрясение, столкновение в воздухе или в открытом море). Возникает паника, люди пытаются спастись, кричат, бегут, мечутся, молятся богу, гибнут, сходят с ума. В обстановке всеобщего отчаяния, коллективной беспомощности и появляется бесстрашный герой, как правило, человек редкой и опасной профессии. Он совершает невозможное: бросается в огонь, опускается в бездну, пересаживается с самолета в самолет на высоте в несколько километров, спасает женщин и детей, показывает примеры ловкости и хладнокровия — в то время как все другие цепенеют от ужаса. Хотя «фильмы-катастрофы» и не обращаются впрямую к религиозной тематике, для них характерна, по сути дела, религиозная, фаталистическая концепция мира. В подтексте катастрофа признается необходимой и даже полезной; ведь только пройдя через все страдания, герои достигают «очищения» и якобы познают смысл человеческого существования...

Возникает вопрос — и его задают некоторые американские кинокритики, обеспокоенные эскалацией катастроф на экране, — почему эти фильмы популярны? В чем причина их успеха? Что они отражают?

На наш взгляд, эти фильмы представляют значительный интерес с социологической точки зрения, так как отражают характерный для современного американского массового сознания тип настроений и переживаний. Они выражают то, что носится в атмосфере американского общества: неуверенность в настоящем, страх перед будущим, ощущение

---

* Подробнее о фильмах этого жанра см. статью Ю. Комова, «ИК», 1976, № 4.

возможных социальных катастроф. Эти чувства имеют реальный социальный контекст: инфляция, быстрый, почти катастрофический рост цен, безработица, растущая преступность. Все это создает в психологии рядового американца ощущение неуверенности в будущем, огромный, почти болезненный интерес к зрелищам катастроф.

Весьма показательно мнение американского журнала «Тайм»: «Почему публика так увлекается землетрясениями, пожарами, погибающими кораблями или чудовищными акулами? Главная причина популярности этих фильмов заключается в том, что мы сталкиваемся с большинством этих проблем вне экрана. Глядя на страдания других, мы даем выход нашим собственным страхам. Все наши страхи по поводу продовольственного и энергетического кризиса, инфляции и безработицы становятся менее значительными, если сравнивать их с землетрясением, в котором погибают тысячи людей, или с акулой, разрывающей человеческие тела на части».

В этом высказывании содержится весьма любопытное утверждение: «фильмы-катастрофы», показывая грандиозные стихийные бедствия, являются отвлечением от социальных катастроф, примиряют рядового американца с реальностью, в которой каждый день наполнен катастрофическими событиями или чреват возможностью таковых.

«Фильмы-катастрофы» — это новый, драматизированный и технически оснащенный вид эскейпизма, бегства от реальных катастроф к зрелищу катастроф выдуманных. Создатели этих лент полагают, что кино должно отвлекать фантазию и мысль зрителя от реальности. Но сила кинематографа заключается не в том, чтобы спасать людей от слишком тесного контакта с действительностью. Сила его в том, что он сознательно, а иногда неосознанно, передает смысл этой действительности. Вот и картины о катастрофах позволяют понять многие явления в современной американской жизни. Катастрофы на экране являются отражением тех «подземных толчков», которые сотрясают американское общество.

Другой формой эскейпизма, характерного для современного голливудского кино, стал стиль «ретро». За последние годы в США возникла мода на фильмы, проникнутые ностальгией по прошлому, чаще всего по «безмятежным», и, как их часто называют американские историки, «танцующим» 20-м годам. В фильмах стиля «ретро» воскрешаются мода, музыка, танцы, манеры, архитектура того времени. Правда, в американском кинематографе стиль «ретро» имеет разную социальную и эстетическую направленность. Иногда это бегство от действительности, а иногда — это «поиски Америки», поиски ее истоков, ее «корней». Вот почему стиль проявляется в разных по содержанию и стилистике фильмах: в грустно-иронической «Бумажной луне» Питера Богдановича, в реалистической ленте Роберта Альтмана «Воры — как мы», в озорном и наивно-беспечном фильме Майкла Николса «Состояние», в роскошно декорированной костюмной экранизации романа Скотта Фитцджеральда «Великий Гетсби», в веселой, стилизованной под традиционные гангстерские и авантюрные фильмы 30-х годов «Афере», в бравурной ретроспективе старых музыкальных фильмов 30-х—40-х годов «Вот это развлечение!».

Когда фильмы в стиле «ретро» представляют собой бегство от действительности, тогда выясняется, что ностальгия по прошлому — не только мода. Она имеет и свои социальные причины. Стиль «ретро», распространенный в современном американском кино, отражает определенные социальные настроения и прежде всего растущее неверие в будущее, неудовлетворенность настоящим. Отсюда бегство к прошлому, которое на определенной исторической дистанции представляется если и не более совершенным, то во всяком случае менее сложным, более человечным периодом американской истории, чем современность.

Французский критик Жорж Декруа, анализируя причины возникновения стиля

«Бумажная луна», режиссер Питер Богданович

«ретро» (в статье «Откуда эта мода «Ретро»?), не без оснований замечает: «Поскольку будущее кажется катастрофически мрачным, человек обращает свой взор в прошлое. Он забывает, что в прошлом были свои беды и свои проблемы, и помнит только хорошее. В памяти сохраняется лишь то, что прошлое обладало определенной прелестью, которая была уничтожена «прогрессом».

Таким образом, темы эскейпизма, бегства от жизни по-прежнему — если не в большей мере, чем прежде, — присутствуют в кинопродукции Голливуда. Статистика свидетельствует, что наиболее доходными являются именно те фильмы, в сюжетах и стилистике которых сказалось влияние эскейпистской философии. По своей популярности подобные ленты нередко могут поспорить с откровенно развлекательными картинами, с фильмами, внушающими буржуазному зрителю мистический ужас перед «потусторонним» злом («Изгоняющий дьявола») или грандиозными катастрофами («Аэропорт-75»). Нужно ли еще раз подчеркивать, что при всем внешнем разнообразии эти ленты сближает их явно буржуазный характер — как в смысле исходных идеологических установок, так и в отношении «адреса», который выбирается с расчетом на буржуазное мировосприятие, на вкусы потребителей «массовой культуры».

●

И вместе с тем нельзя не заметить, что за последнее время в Голливуде произошли перемены, что в сегодняшнем американском кино наблюдаются явления, не известные прежде.

Современный Голливуд во многом изменил свою политику в отношении творческих работников. В частности, новым является стремление привлечь к работе по контрактам режиссеров молодого поколения и среди них — кинематографистов, заявивших о себе лентами, созданными в системе «независимого» кинопроизводства. Молодое вино пытаются влить в старые мехи. Однако нельзя утверждать, что сегодня голливудские продюсеры примитивно эксплуатируют молодые дарования, целиком подчиняя их творческий потенциал потребностям коммерческого кинематографа, как некогда поступали они с талантливыми литераторами, постановщиками и актерами, приглашаемыми из европейских стран. Изменения общественно-политической ситуации — молодежное

движение конца 60-х годов; антивоенные выступления, принимавшие все более широкий размах по мере того, как вмешательство США во Вьетнаме становилось все более безнадежным для Пентагона и все менее популярным в кругах американской общественности; политические скандалы, связанные с разоблачением незаконной деятельности ФБР и ЦРУ, а также коррупции в высших звеньях административного аппарата страны — все это, как и ряд других факторов, наложило свой отпечаток на голливудскую продукцию. Понадобились фильмы, содержащие критику американской действительности, которые хотя и далеки от ниспровержения основ частнособственнической системы, но все же ставят под сомнение некоторые традиционные буржуазные ценности и вскрывают те или иные пороки американского образа жизни. Здесь как нельзя кстати оказались бывшие «независимые», среди которых были люди, в большей или меньшей степени связанные с движением леворадикального протеста, критически настроенные по отношению к действительности, сознающие, что американское общество переживает глубокий кризис. И в том, что «новый» Голливуд предоставил им определенную творческую самостоятельность, нельзя не увидеть симптом важных общественных сдвигов в США: сейчас, чтобы не терять власть над зрительской аудиторией, надо держать двери открытыми и перед фильмами критического толка. Показательна в этом отношении биография Фрэнсиса Форда Копполы. Поставленный им по роману Марио Пьюзо фильм «Крестный отец» стал рекордсменом кассовых сборов, хотя он и содержит в себе довольно жесткую критику реальности, впервые так полно и крупно показывая на экране место, которое занимает мафия в американском обществе. И продолжение «Крестного отца» — «Крестный отец-II» — тоже обладает несомненным критическим потенциалом. В частности, в фильме достоверно изображается обстановка на Кубе во времена Батисты, превратившего страну в заповедное поле для деятелей монополистического капитала США и американской мафии. Нельзя в то же время не заметить и уступок вкусам, воспитанным коммерческими кинозрелищами, которые есть в лентах Копполы, где показ жестоких и разнообразных по своим способам убийств порой слишком натуралистичен. Не свободна от этого и другая картина Копполы «Подслушивание», осуждающая систему нарушения прав личности, явление, столь характерное для современной Америки. Американская критика и зрители не без основания усмотрели связь этой картины с обстоятельствами нашумевшего дела «Уотергейт».

В итоге, добившись успеха, Коппола получил в какой-то степени не зависимое от Голливуда положение: он может сейчас осуществлять некоторые из своих постановок на собственные средства. Куда пойдет дальше этот талантливый режиссер — покажет время.

Элементы острой социальной критики не чужды и творчеству другого молодого режиссера — Роберта Альтмана, автора политической сатиры на американскую избирательную систему — «Нэшвилл». Реалистически воспринимается американская действительность в первом фильме Питера Богдановича — «Последний киносеанс». Однако сегодня уже можно говорить об эволюции Богдановича, о его постепенном отходе от реалистического изображения жизни современной Америки. Социально важную проблематику, связанную с положением женщины в сегодняшнем американском обществе, затрагивает еще один молодой кинематографист — Мартин Скорсезе в картине «Алиса здесь больше не живет». К числу режиссеров молодого поколения, добившихся относительно прочных позиций в американском кино, следует отнести также Джорджа Лукаса, Майкла Николса, Теренса Малика, Боба Рэфелсона, Хэла Эшби. Их творчество заслуживает отдельного обстоятельного анализа, которому автор рассчитывает посвятить специальную статью. В данном же контексте

необходимо отметить, что, с одной стороны, в некоторых фильмах молодых находят свое продолжение традиции критического реализма, заметно проявившегося в американском кино 30-х годов, а с другой, и это не менее существенно, их творчество в целом вполне устраивает кинопредпринимателей из «нового» Голливуда, поскольку фильмы Копполы, Богдановича, Фридкина и других недавно выдвинувшихся режиссеров дают хороший доход и способствуют повышению престижа голливудской продукции у той, все увеличивающейся части зрителей — и в США и в Европе, которые не хотят больше, чтобы им рассказывали розовые сказки об американской реальности, а ищут соответствия своим резко негативным взглядам на многие стороны американской жизни в кинематографе.

Взаимоотношения молодых режиссеров с Голливудом представляют собой сложную и противоречивую проблему. Поскольку Голливуд владеет практически всей материально-технической базой американского кинопроизводства, кинематографисты демократической, прогрессивной ориентации, как и деятели коммерческого кино, поставляющие развлекательные и открыто реакционные ленты, защищающие буржуазные порядки, проповедующие идею эскейпизма, деформирующие общественное сознание, — тоже вынуждены создавать свои фильмы в системе голливудских компаний. Но даже если они вкладывают в постановку собственные средства или прибегают к поддержке «независимых» продюсеров, то и в этом случае они оказываются в прямой зависимости от крупных капиталистических монополий, контролирующих систему проката. А это означает, что если в своей попытке дать глубокое критическое осмысление американской действительности какой-то режиссер зайдет слишком далеко, его усилия могут быть (и так случается на практике) сведены на нет уже после того, как фильм будет закончен. В этом смысле «новый» Голливуд не так уж отличается от старого. Просто до 1946 года съемочные павильоны и кинотеатры имели обычно одного хозяина, а ныне ими владеют разные фирмы. Но поскольку как производство фильмов, так и прокат принадлежат крупному монополистическому капиталу, трудно представить себе положение, при котором голливудские компании стали бы вдруг вкладывать деньги в постановку, впрямую направленную против общественно-экономической системы, частью которой они сами, равно как и прокатные фирмы, являются.

Но, не отказываясь от традиционных, десятилетиями отрабатывающихся, испытанных приемов, Голливуд, как это уже отмечалось, не прочь ныне использовать и новые средства воздействия на публику. Этим объясняется, в частности, проникновение социальных мотивов в типично коммерческую продукцию. Как уже говорилось выше, фильмы резко критического содержания, связанные с конкретными реалиями американской жизни, занимают все большее место в голливудском репертуаре. В 1976 году режиссер Алан Пакула снял картину «Вся президентская рать», посвященную «Уотергейту». Совсем недавно Сидней Поллак выпустил фильм «Три дня кондора», в котором содержатся некоторые разоблачительные мотивы — непосредственно в адрес ЦРУ.

Вместе с тем политика на экране довольно часто используется только как приманка. Даже такой коммерческий режиссер, как Роман Полянский, специализирующийся на психологических триллерах, вводит в свою последнюю ленту «Китайский квартал» социальные мотивы. ...Расследуя убийство, частный детектив обнаруживает, что мотивы преступления и сами убийцы связаны с организацией, которая пытается сорвать проект обеспечения засушливого района системой водоснабжения. И хотя Полянский верен своей манере, показывая в фильме и насилие, и кровосмесительную связь, и всевозможные психические аномалии, он, учитывая интерес публики к проблемам социальной и политической жизни, все же вводит в картину социальные мотивы, по существу дела служащие своеобразным при-

крытием для мотивов, обычных в системе его творчества.

Социальной проблеме посвящен и фильм «Жажда убийства» режиссера Майкла Виннера. Это рассказ о преступности, ставшей одним из главных пороков современного американского общества. Герой фильма, архитектор, решает отомстить за свою дочь и жену, которых изнасиловала банда хулиганов. Поскольку полиция совершенно бессильна, архитектор сам становится мстителем. Вооружившись пистолетом, он бродит ночью по Нью-Йорку, собственноручно расправляясь с бандитами в парке, в метро, в подземных переходах... Так мотив неверия в возможность достигнуть справедливости в США, опираясь на закон, перерастает в картине в тривиальное обыгрывание ужасов, насилия и убийств.

В то же время современное голливудское кино пытается адаптировать и использовать, в основном в коммерческих целях, ряд идей, заимствованных из модных течений западной философии. Особенно сильное влияние на американский кинематограф оказывает фрейдизм, который служит ему почвой для внушения зрителю самого мрачного, пессимистического представления о мире и человеческой личности.

Явно фрейдистский характер носит, например, фильм Джона Бурмана «Избавление», в котором человек показан как существо жалкое и внесоциальное, как жертва собственных комплексов и темных инстинктов. Одновременно зрителю предлагается широкий набор приемов чисто коммерческого кино: насилие, сексуальная патология, убийства, самоубийства...

По рецептам психоанализа построен и новый фильм известного американского актера Джорджа Скотта «Дикарь на свободе». В картине изображается своеобразная робинзонада: в результате кораблекрушения на необитаемом острове остаются трое — муж, жена и их маленький сын. Отец берет мальчика с собой на охоту, учит ребенка убивать зверей, не бояться крови. Но проходит десять лет, и мальчик вырастает, превращаясь в сильного юношу. И тогда перед обитателями острова возникают сложные

«Воры — как мы», режиссер Роберт Альтман

сексуальные проблемы: на острове только одна женщина. Между отцом и сыном возникает борьба за обладание ею. В борьбе за женщину сын побеждает отца...

Этот фильм, имевший широкий коммерческий успех, лишен всякого контакта с реальной действительностью. Сюжет его дает почти буквальное истолкование одного из главных понятий фрейдистской философии — так называемого эдипова комплекса. Воинствующий иррационализм философии Фрейда, идея о том, что самой могущественной силой социальной и психической жизни является секс, переходят на экран. порождая ленты, далекие и от жизни и от искусства.

Но и это не все: аппелируя к постулатам фрейдистской философии, буржуазные критики и теоретики кино пытаются объяснить засилие порнографии на экране.

Современный американский кинематограф переживает то, что на Западе принято называть «сексуальным взрывом».

Еще сравнительно недавно Америка пользовалась репутацией самой пуританской кинематографической державы. Секс в кино держался под строжайшим контролем и подвергался многочисленным цензурным ограничениям. Вспомним, что в 20-х годах в США была выработана система правил и ограничений, лимитирующая показ секса на экране, а в 1934 году все эти ограничения были сведены воедино в так называемый «Производственный кодекс», или «Кодекс Хейса», который по своей мелочной регламентации и ханжескому пуританизму мог сравниться разве что с постановлениями средневековых соборов. В «Кодексе», между прочим, говорилось: «Необходимо утверждать святость институтов семьи и брака. В фильмах не должны содержаться даже намеки на то, что половые отношения между мужчиной и женщиной являются допустимыми или естественными».

Кроме того, «Кодекс» запрещал показ венерических заболеваний, акта деторождения, а также «сексуальных взаимоотношений между черной и белой расой»...

«Производственный кодекс» долгое время был сводом правил для кинопромышленников, и отход от него карался штрафами и моральным остракизмом. Но индустрия развлечений требовала демонстрации сексуальных сцен на экране. Тогда в обход «Кодексу» стали создавать «подпольные» фильмы, в которых изображение секса уже ничем не ограничивалось. Правда, эти фильмы показывались нелегально. Но они приносили доход, и поэтому количество их постоянно росло. Так некоторое время пуританизм и порнография еще уживались друг с другом, пока предпринимателям не стало ясно, что «Кодекс» со всеми своими ограничениями стал полным анахронизмом. В результате в 1966 году был принят «Кодекс самоуправления МПАА», а устаревший «Кодекс» отменен. Теперь в американском прокате действует более «либеральная» система ограничений, которая сводится к классификации всех фильмов по категориям: «D» — для всякой аудитории; «DR» — дети допускаются, если не возражают родители; «R» —детям разрешается смотреть фильмы только в сопровождении родителей; «X» — только для взрослых.

Но поскольку не существует четких объективных критериев для отнесения фильма к тому или иному типу, эта классификация носит довольно условный характер, чтобы не сказать — произвольный; чаще всего она оказывается не помехой для демонстрации фильмов с сомнительным сюжетом, а скорее рекламной приманкой. Статистика показывает, что фильмы с индексом «X» посещаются гораздо лучше, чем все остальные.

С отменой «Производственного кодекса» мутная волна откровенно порнографических фильмов затопила экраны американских кинотеатров. По данным Американского института кино, о д н а т р е т ь картин, произведенных в США с 1961 по 1970 год, относится к категории порнографических. В Америке стали проводиться даже фестивали порнографических фильмов, появились и «порнозвезды», подобные небезызвестной Линде

Ловелас. Такие фильмы, как «Глубокое горло», «Китайская девушка», «Дьявол в мисс Джонс», вот уже несколько лет не сходят с экранов кинотеатров, специализирующихся на демонстрации порнозрелищ. Создана была и специальная «Американская ассоциация фильмов для взрослых» (АФАА), которая объединяет всех дельцов от киноиндустрии, создающих порноленты. Президентом этой ассоциации является Дэвид Фридман, автор нескольких порнокартин и одновременно владелец нескольких десятков кинотеатров, демонстрирующих порнографическую продукцию по всей Америке.

Чаще всего американские критики объясняют расцвет кинопорнографии «сексуальной революцией», которая, якобы, произошла в США. Но дело здесь не в «сексуальной свободе», которую принесла с собой эта «революция», поскольку она сама еще нуждается в четком социологическом обосновании и оценке. Реальные причины «сексуального взрыва» в американском кино — и экономические и политические. С одной стороны, создание порнофильмов не требует больших затрат, билет же на посещение порнофильмов — не дешевле, чем на обычную художественную картину. Поэтому производство и прокат сексуальных фильмов дает огромные прибыли, и с отменой цензурных ограничений эти прибыли увеличились во много раз. Но наряду с коммерческими есть и социальные причины: кризис буржуазной идеологии и буржуазного общества, порождающий стремление отвлечь зрителя от серьезных проблем действительности, дать «выход» социальному и психологическому напряжению, которому так подвержен сегодня «средний американец». В арсенал буржуазной «массовой культуры» секс входит не как средство «освобождения», а как орудие закабаления масс, снижения их социальной активности.

В настоящее время коммерция, эксплуатирующая секс в кино, сломала все преграды на своем пути. Последние препятствия рухнули совсем недавно. Еще в 50-е и 60-е годы существовал «национальный стандарт» — правила, на основе которых определялось, является ли данный фильм пристойным или нет. 21 июня 1973 года Верховный суд США принял постановление, согласно которому решать это предоставлено городским и местным властям. Теперь муниципалитеты вправе сами определять критерии моральности и аморальности фильмов. Но ведь именно местные власти получают значительную долю доходов от специальных кинотеатров, демонстрирующих порнографические фильмы. Поэтому своим постановлением Верховный суд фактически снял все еще остававшиеся ограничения на производство и демонстрацию сексуальных картин.

●

Наряду с экономикой и статистикой богатый материал о Голливуде дает сам американский экран, который позволяет проследить, каким образом менялся облик Голливуда, и его роль в американском кинематографе на протяжении десятилетий.

В 20—30-е годы кино создает миф о Голливуде, городе-сказке, живущем в атмосфере нескончаемого праздника и веселья. Такой идеализированный образ Голливуда предстает, например, в фильмах «Голливудская каваллкада», «Голливудский бульвар» и другие.

Миф о Голливуде долгое время питал американское кино, до тех пор, пока кризис Голливуда не стал очевидным. Начиная с 50-х годов, появляется серия сатирических и разоблачительных лент, в которых вместо традиционной идеализации показываются теневые стороны голливудского кинобизнеса, раскрывается «анатомия» Голливуда: внутренняя подоплека «системы звезд», диктат продюсера, погоня за успехом, которого добиваются любыми средствами...

Этот процесс демифологизации Голливуда получил отражение в фильме режиссера Билли Уайлдера «Сансет Бульвар» (1950), где была показана оборотная сторона мифа о Голливуде, трагедия актеров, ставших

жертвами «системы звезд». Своим остродраматическим звучанием картина во многом была обязана участию Глории Свенсен, знаменитой кинозвезды 20-х годов, чья личная судьба как бы накладывается на историю экранной героини.

Вслед за этим фильмом последовал ряд других критических картин о Голливуде: «Кинозвезда», «Плохой и прекрасный», «Большой Нож». В последнем фильме, снятом известным режиссером Робертом Олдричем, роль жестокого голливудского продюсера, эксплуатирующего своих актеров до полного износа, очень удачно сыграл Род Стайгер. В фильме «Что случилось с Бэби Джейн» (1962) Олдрич продолжает разработку темы «звездной болезни», описывая судьбу голливудских кинозвезд. Кажущийся парадокс заключается в том, что фильмы, содержащие критику Голливуда, создаются самими голливудскими фирмами; на самом деле никакого парадокса здесь нет: такая «самокритика» — один из показательных примеров умения Голливуда приспособиться к изменению общей экономической и социальной обстановки и извлечь рекламный эффект даже из кризисной ситуации. Ведь, в конце концов, эта самокритика имеет целью внушение очередной иллюзии: умирает старый Голливуд, а на его месте возникает «новый». Таким образом, в создании мифа о «новом Голливуде» участвуют не только рекламные агентства и кинокритика, но и само голливудское кино.

В современных фильмах о Голливуде сочетаются две противоположные тенденции: первая — ностальгическая, связанная с романтизацией «доброго старого времени», когда Голливуд, якобы, не знал никаких бед и был символом красивой, безмятежной жизни. Таковы фильмы «Поющий под дождем», «Прекрасная жизнь», «История Эдди Кантора». Вторая — критическая, связанная с разоблачением устаревшего голливудского мифа, слишком явно разминувшегося с реальностью. Эта тенденция проявляется в фильмах «Богиня», «Оскар», «Незабвенная».

«Великий Гетсби», режиссер Джек Клейтон

Последний фильм, поставленный Тони Ричардсоном, представляет собой экранизацию известной сатирической повести Ивлина Во. Изображая модное кладбище по соседству с Голливудом и похоронную контору «Шелестящий дол», где богатым покойникам придают, по заказу, выражения лиц — вплоть до «улыбки лучезарного детства», Ричардсон, вслед за автором повести, паро-

дирует некоторые стороны американского образа жизни и претензии голливудского общества на утонченный вкус и изысканность.

Аморализм голливудских нравов показывает талантливый режиссер Хэл Эшби, недавно снявший реалистический фильм «Последний наряд». В своей новой работе — «Шампунь» (1975) он рассказывает историю дамского парикмахера в Голливуде, который сталкивается с различными представителями аристократического района Лос-Анджелеса — Беверли Хиллз, политическими демагогами и беспринципными бизнесменами.

С прошлым Голливуда связано содержание серьезного, политического по своей сути, фильма Сиднея Поллака «Какими мы были», который воскрешает одну из самых мрачных страниц в истории США: период маккартизма и «охоты на ведьм», время преследования прогрессивных режиссеров и сценаристов, обвиненных в принадлежности к компартии. Это грустная и трагическая повесть об утраченных иллюзиях и разбитых идеалах.

Одной из последних картин, содержащих критику Голливуда, является «День саранчи» (1975) известного английского режиссера Джона Шлезингера, в прошлом постановщика фильмов «Полуночный ковбой» и «Воскресенье, проклятое воскресенье».

«День саранчи» — экранизация романа американского писателя Натаниэля Уэста, вышедшего в 1938 году. События фильма происходят в Голливуде 30-х годов, в период бурного расцвета американского кино.

Сам Шлезингер указывал, что замысел его картины состоял в том, чтобы разоблачить Голливуд как «мир иллюзий». В фильме изображена изнанка «блестящей» голливудской жизни: бешеная погоня за славой, ради которой жертвуют любовью и честью, безвкусные причуды киномагнатов, знаменитое голливудское кладбище (мотив «Незабвенной»)... Финал картины показывает премьеру в знаменитом «Китайском театре» на Голливуд-бульваре. Перед началом сеанса происходит трагедия. Наэлектризованная зрелищем парада «звезд» толпа охотится за человеком, случайно совершившим преступление, и буквально разрывает его на куски. Подавленный этим происшествием, потрясенный картинами дикости и жестокости, герой фильма, молодой художник, покидает Лос-Анджелес, оставив на стене своей бывшей квартиры апокалиптическую картину гибели города в огромном пожаре...

Итак, знакомство с современным Голливудом, с модернизированной организационной структурой американского кинопроизводства и проката, с экономикой кино США и с рядом фильмов, созданных американскими режиссерами различных направлений в последние годы, — показывает, что в кинематографе Соединенных Штатов проявляются новые тенденции, новые веяния. Однако, возвращаясь к вопросу, сформулированному в самом начале этой статьи: «Так ли уж нов «новый Голливуд»?», можно констатировать, что при всех изменениях голливудской системы, коснувшихся экономики, связанных с появлением новых средств воздействия на зрителя, обусловленных определенной новизной проблематики голливудских картин, Голливуд и сегодня, как прежде, остается крупным центром капиталистической киноиндустрии: изменив частично тактику, он не изменил своей стратегии.

Разумеется, сегодняшний Голливуд — это не та «фабрика грез», какой он был тридцать — сорок лет назад. Доля фильмов, затрагивающих серьезные социальные и философские проблемы и критикующих те или иные стороны американской действительности, в потоке американской продукции возросла. Но этот факт не уменьшает и, тем более, не исключает того обстоятельства, что и нынешнее голливудское кино в своей массе сохранило функции пропагандистского инструмента, защищающего устои частнособственнической системы; оно по-прежнему остается не только выразителем, но и своего рода катализатором кризиса буржуазной культуры и буржуазного сознания.

Частное выражение этого — широкое распространение эскейпистских мотивов в современных американских фильмах. На первый взгляд, подобная тенденция может показаться противоположной стремлению вывести на экран актуальную и общественно значимую проблематику. Но дело в том, что эскейпизм зачастую проявляется в голливудском кино не в выборе тем, а в способах их трактовки и обобщения, в конечных выводах, в общем философском контексте. Таким образом, пафос активного восприятия действительности снимается независимо от актуальности темы, и вместо поисков радикального решения проблем зрителю внушается мысль о возможности бегства от действительности, о привлекательности индивидуального, и потому — бесплодного, бунта.

Для современного американского кино показательна изощренность идеологических мистификаций, что, разумеется, осложняет его верную всестороннюю оценку. Следует сказать, что и в нашей кинокритике еще не существует единой точки зрения на Голливуд, на его место в системе американской культуры. Долгое время господствовало мнение, что Голливуд уже никогда не оправится от кризиса. Сейчас, в связи с подъемом Голливуда, появилась другая, прямо противоположная точка зрения, согласно которой Голливуд представляет собой все американское кино и что, якобы, не существует никакого другого кино в США, кроме голливудского. Очевидно, что ни та, ни другая точка зрения не являются истинными. Первая — потому что она не учитывает важной роли Голливуда как активно действующего центра американского кинопроизводства. Вторая — потому что отождествляет его со всем американским кинематографом. Но ведь вне Голливуда находится довольно обширная система «независимого» кино, которая производит 60 процентов от всей американской кинопродукции. Другой вопрос, что деятельность «независимых» находится подчас в сложной зависимости от Голливуда и, по сути дела, без проката, контролируемого Голливудом, их фильмы не доходят до массового зрителя. Но это вовсе не означает, что «независимое» кино вообще не существует и что Голливуд — это вся американская кинематография. Утверждать так значит игнорировать наличие тех демократических тенденций в американском кинематографе, которые развиваются в не голливудской системы.

Что же касается феномена «нового Голливуда», то, очевидно, что, несмотря на изменение тактики, основные закономерности функционирования кино в американском обществе остались прежними. «Новый Голливуд» — это не более, чем распространенный термин, своего рода метафора, не отражающая реальной действительности, поскольку идейная сущность и социальная роль Голливуда остались прежними: независимо от происшедших в нем перемен Голливуд, как и прежде, является феноменом буржуазной культуры.

Н. Суменов

Человек среди людей

«Рейс» [«Cursa»]
Автор сценария Тимотей Урсу (по сюжету Петру Винтилэ). Режиссер Мирча Данелюк. Оператор Флорин Михэйлеску. Художник Думитру Георгеску. Композитор Лучиан Метиану. Производство киностудии «Букурешт» (Румыния).

Драматургический зачин фильма прост — с машиностроительного предприятия Бухареста отправляется на север страны трейлер, транспортирующий уникальную сорокатонную деталь на строительство электростанции. Нам предстоит увидеть фильм-путешествие.

Соображения авторов, использовавших путешествие как основу композиции, как организующее начало действия, понятны. Такой прием дает широкие возможности чередования событий и выявления характеров персонажей в пределах общей концепции произведения. В дороге человек вырван

из круга привычных связей и порой с неожиданной определенностью проявляется в ситуациях и происшествиях, которые ожидают его в пути. Не случайно в мировом кинематографе создано немало фильмов, обыгрывающих тему дороги, а профессии шофера на экране повезло, быть может, больше, чем какой-либо другой.

Искушенный зритель может предвидеть в общих чертах развитие сюжета в фильме «Рейс», поскольку ленты такого рода предполагают ряд компонентов, без которых они не могут состояться. Опасность? Еще какая! По серпантину горных дорог и на легковой-то машине ехать рискованно, а тут целый автопоезд. Есть в фильме и случайные встречи, и стечение непредвиденных обстоятельств. И все-таки, несмотря на использование распространенных сюжетных ходов, картина выглядит оригинальной и самобытной.

Дело в том, что авторы, полемизируя с привычными схемами, концентрируют внимание на внутренней жизни героев, а внешне занимательные и не лишенные драматизма моменты присутствуют в картине как бы между прочим; им не придается особого значения.

Взять хотя бы сцену аварии. Где-то в середине путешествия у тягача отказывают тормоза. Многотонная махина, сбивая придорожное ограждение, устремляется под уклон, скорость нарастает. Опытный водитель бросает трейлер из стороны в сторону, пытаясь прижать его к горному уступу. Но остановиться удалось только на повороте, когда задние колеса прицепа уже повисли над пропастью. Кажется, катастрофа неминуема. Лишь находчивость напарника, сумевшего с риском для жизни, обдирая в кровь руки, закрепить на скале буксировочный трос и удержать сползающую с дороги платформу, спасает положение... Эпизод сделан убедительно, впечатляюще; в нем переданы и драматизм ситуации и мужество людей, не растерявшихся в трудную минуту, сумевших прийти друг другу на помощь и спасти транспорт. Но все-таки сцена эта для фильма далеко не главная, более того — без нее, наверное, можно было бы и обойтись, хотя в другой картине столь выигрышный момент мог стать центральным.

Постановщик «Рейса» Мирча Данелюк несколько лет назад был ассистентом режиссера Мирчи Дрэгана на картине «Взрыв», персонажи которой, смельчаки-добровольцы, тушили пожар на корабле, чтобы предотвратить катастрофу: взрывоопасные химикаты в трюме судна грозили гибелью целого города. Наверное, работа с Дрэганом оказалась полезной для молодого кинематографиста, хотя в своем первом полнометражном фильме он и выбрал иной принцип исследования человеческих характеров. В «Рейсе» мы наблюдаем за героями, узнаем их не в критические моменты, а в обычные минуты жизни, когда заняты они своей привычной работой.

Я отнюдь не собираюсь противопоставлять одну ленту другой. Замечу только, что молодой режиссер пошел путем менее исхоженным и более трудным, последовательно отстаивая с в о й принцип. Его позиция, как я ее понимаю, состоит в том, что нравственные качества человека следует оценивать не по исключительным, из ряда вон выходящим поступкам, а по тому, как человек проявляет себя в повседневности, по тем делам, в которых он раскрывается каждодневно — пусть даже дела эти прозаические, все равно они необходимы людям.

Однако все по порядку. Ответственное задание по перевозке груза поручено экипажу из двух человек; один из них — Саву (Мирча Албулеску), пожилой, но крепкий еще мужчина, другой — Панаит (Константин Диплан), гораздо моложе своего товарища, он недавно вернулся с военной службы. Об этом мы узнаем в прологе, который происходит еще на заводе.

О прологе фильма стоит поговорить отдельно... Под сводами огромного цеха царит приподнятое настроение, какое обычно бывает перед стартом или финишем. Здесь и то и другое. Успешно закончено изготовление уникальной детали — скоро должен начаться необычный и сложный рейс. По такому случаю на завод приглашена пресса; ярко светят лампы кинохроники, операторы ищут наиболее удачную точку съемки; телевизионный комментатор пытается взять у рабочих и шоферов подобающие моменту интервью. Сделать это непросто. Рабочие явно посмеиваются над этой парадной суетой, которая только отвлекает их от дела, и разными способами стараются снизить «пафос», который нагнетают интервьюеры.

Сцена поставлена и снята изобретательно, живо, с юмором. Зрители видят происходящее целиком, в цвете, а рамка, ограничивающая поле зрения телекамеры, врезанная в кадр, выделяет ту его часть, что будет показана на экране телевизора в черно-

белом изображении. Возникает интересный комический эффект: лица «людей в рамке» серьезны, а вот жесты, которыми они обмениваются между собой, красноречиво свидетельствуют об их ироническом отношении к происходящему и тем самым снимают не торжественность момента, а тот «лакировочный» эффект, которого непременно хотят добиться хроникеры. Саву и Панаит как бы говорят всем своим поведением: не делайте из нас героев, для нас это работа, мы к ней привыкли, в ней нет ничего сверхгероического. Да, мы готовы отвечать на ваши вопросы, потому что привыкли уважать чужой труд. Только не берите через край..

Водители — скромные ребята, и этим качеством режиссер явно любуется. Пролог фильма важен и для понимания авторской мысли, хотя отдельные его детали несколько отвлекают зрителя, мешают ему сразу же сосредоточиться на главном. Впрочем, у авторов есть на это и свое право — как в прологе, так и в картине в целом они остаются верны избранному стилю киноповествования — ясного и безыскусного, без прямолинейных деклараций.

... Трейлер с известными нам двумя героями выезжает из ворот завода. Однако скоро в кабине появился еще один пассажир, вернее, пассажирка. Отправившись в привокзальный буфет, Панаит случайно знакомится с девушкой Марией (Тора Василеску), потерявшей железнодорожный билет и деньги. Машина направляется в город, куда нужно попасть Марии. Правда, по инструкции брать постороннего категорически запрещено, но можно ли оставить растерявшуюся девушку одну, в незнакомом городе, где ей некому помочь?

Мария, очутившись в компании двух незнакомых мужчин, несколько смущена, но довольно скоро, почувствовав их искреннее расположение, забывает о своих неприятностях и предается мыслям о предстоящей встрече с женихом, который ждет ее в далеком городе. Ради него она и отправилась в путь.

Появление молодой женщины отчасти нарушило безмятежную жизнь товарищей по работе, внесло в нее оттенок тайного соперничества. Панаит явно приободрился и подтянулся: ему очень хочется понра-

«Рейс»

виться Марии. Саву еще больше ушел в себя, стал неразговорчивым. Встреча с этой женщиной всколыхнула в нем какие-то воспоминания... К тому же, как можно догадаться, и ему Мария приглянулась.

С каждым километром пути взаимоотношения этих людей все более обостряются, покуда конфликт не выплеснулся наружу. Саву остановил машину, дал Марии деньги на билет и попросил, чтобы дальше она отправлялась одна. Он решил, что женщина мешает им выполнять задание, и, видимо, был не так далек от истины. Панаит рассержен и обескуражен поведением своего коллеги. Но Саву и сам расстроен, он понимает, что допустил бестактность, и хочет исправить свою ошибку. Оставшись в машине один (Панаит вышел, чтобы помочь Марии сесть на автобус), он вскоре останавливает трейлер и отправляется на поиски девушки. Находит он ее недалеко от деревни, где родился и вырос, но не был уже много лет, и решает переночевать в доме у своих родственников.

В румынском, как и в болгарском, кинематографе появились в последние годы картины, которые условно называют «миграционными». В них исследуется весьма важная для этих, в прошлом сельскохозяйственных стран, вставших ныне на путь индустриализации, проблема ухода человека с земли, связанная с переселением крестьян в города. Этот объективный, исторически обусловленный процесс не проходит безболезненно. Но жизнь остановить нельзя. Люди уходят в город, оставляя в деревне свои «корни». Пустуют дома, где жили деды, отцы, где они родились и прожили долгую самостоятельную жизнь, где выросли их дети. Художники не упрощают сложности этого явления, показывая процесс ломки старого жизненного уклада и организации нового объективно, в соответствии с самой действительностью. Они не противопоставляют деревню городу, изображая его неким Молохом. Но деревня в таких фильмах все-таки остается не просто бывшим местом жительства персонажей — это родная земля, куда возвращаются в трудную минуту, чтобы набраться сил, чтобы осмыслить свое прошлое и подумать о том, как жить дальше. Кинематографисты отнюдь не идеализируют деревню, не любуются патриархальным бытом, но с любовью подчеркивают и выделяют все, что есть подлинно ценного в этом обращении человека к его корням, к культуре и традициям предков.

Характер Саву, в котором раньше было немало непонятного, полнее раскрывается здесь, в среде родных и близких ему людей, немногословных, внимательных, чутких и доброжелательных. Крестьяне присматриваются к пришедшим, строят догадки по поводу Марии и Саву, но из деликатности ни о чем не спрашивают. Накрывают скромный стол, разливают по стаканам домашнюю цуйку... Гость — это радость в доме, и нужно сделать так, чтобы ему здесь было хорошо. Сцена в деревне рождает ощущение подлинности; кажется, что она снята «скрытой камерой» — так достоверно ведут себя люди; в реальность этих характеров, этого немудреного быта веришь безоговорочно.

Именно здесь, в доме родственников Саву, и произойдет разговор, который поможет Марии понять драму этого сильного человека и причины его замкнутости. Когда-то жена Саву бросила его. Потом она и ее любовник разбились в горах. Теперь на том месте, где произошла авария, стоит крест. Саву всегда останавливается возле него, вызывая недоумение попутчиков. Стоит долго и думает о прошлом. Свою боль Саву прячет глубоко в душе, но она постоянно мучает его. Теперь он поделился с Марией своим горем, и ему стало легче, потому что другой человек понял его. Этот путь от одного человеческого сердца к другому бывает сложнее самой трудной дороги, самого тяжелого рейса, и как много зависит здесь от того, к а к о й человек оказывается с тобой рядом.

В фильме «Рейс» отчетливо вырисовывается нравственная проблема, которую можно сформулировать так: трудно жить, если относятся друг к другу равнодушно, без взаимного понимания, без сочувствия, без любви. Морально-этическая тема занимает все большее место в кинематографе социалистических стран, и это глубоко закономерно, потому что именно общество развитого социализма ставит во главу угла воспитание в человеке высокого нравственного начала. И роль искусства в этом благороднейшем деле трудно переоценить. В лучших фильмах на морально-этическую тему, созданных в странах социалистического содружества, можно отчетливо проследить, как раскрывают художники духовные качества и свойства человека, его принципиальность, честность, глубину чувств, исходя из принципов коммунистической нравственности. Эту тему раскрывают и герои «Рейса». Водители Саву и Панаит — люди

глубоко нравственные; они честно относятся к своей работе, к порученному им сложному делу; но наиболее отчетливо нравственные черты героев раскрываются в их отношении к другому человеку — к их случайной попутчице, к Марии.

... Путешествие подходит к концу. Помирившиеся товарищи провожают девушку к дому ее жениха. Но тут выясняется, что нареченный Марии недавно женился на другой. И смалодушничал, даже не сообщив об этом невесте.

В этот тяжелый миг Саву и Панаит снова приходят на помощь Марии, которая, быть может, впервые в жизни познала горечь предательства близкого человека.

Под проливным дождем идут к своей машине Саву, Панаит и Мария — им предстоит долгий обратный путь... Загорается зеленый сигнал светофора. Машина плавно двигается вперед. На этом символическом кадре и заканчивается фильм. Мы не знаем, как сложится судьба героев дальше, но верим, что они найдут свое счастье. Во всяком случае, они его достойны.

Режиссер фильма Мирча Данелюк молод, однако он пришел в кино, имея за плечами определенный жизненный опыт. После окончания университета два года работал учителем в школе, потом сам пошел учиться кинорежиссуре. Несколько короткометражных работ Данелюка участвовали в международных смотрах молодых кинематографистов и были отмечены призами. «Рейс» — его первый полнометражный фильм.

Режиссер умеет создать настроение в кадре, передать атмосферу события, он ценит метафору, может ненавязчиво применить выразительную деталь. Одна из таких подробностей в фильме — туго свернутое одеяло Марии, единственное ее приданое, которое она везет с собой. Это одеяло — символ уюта и семейного счастья — все время подвергается разным испытаниям: то падает на дорогу, то мокнет под дождем... Или такой, в общем-то, внефабульный эпизод, который возникает вначале, но смысл его становится ясен позднее: путешественники встречают на дороге свадьбу. Подгулявшие гости идут по шоссе, а невеста, снявши с головы фату, одиноко и понуро бредет меж скошенных стогов. Грустная и тревожная картина...

Конечно, все сказанное не означает, что фильм свободен от недостатков. Неудачен, на мой взгляд, эпизод в ресторане, где к сидящим за столом Саву и Марии начинает приставать какой-то пижонистый тип. Сцена драки, в которой Саву демонстрирует свою силу и ловкость, сделана в расчете на невзыскательный вкус. Иногда появление героев в кадре выглядит случайным, не вытекающим из предыдущего эпизода...

В румынском кино за последние два-три года появился ряд талантливых молодых художников, разрабатывающих морально-этическую тему, — Мирча Верою, Дан Пица, Христина Николае и другие. Мирча Данелюк занял среди них достойное место. В своем фильме он сумел внимательно вглядеться в обыкновенного человека, бережно заглянуть в тайники его духовной жизни и выйти на серьезный разговор о нравственных ценностях своего современника.

Синерама

Австралия

В 1975 году в Австралии было создано всего 10 художественных фильмов.

Свой расцвет кино пятого континента пережило в 20-е годы, так как в последующие два десятилетия национальные кинокомпании не смогли конкурировать с потоком американских и английских фильмов; с 1947 года Австралия практически прекратила всякое кинопроизводство, и лишь в начале 70-х годов появились первые признаки перемен. Была создана Австралийская Федерация развития кино, в задачу которой входит поддержка национального кинопроизводства, организация проката австралийских фильмов внутри страны и за рубежом. Немаловажную роль сыграло и открытие киношколы: в 1974 году 25 студентов начали трехгодичный курс обучения.

«Первой ласточкой» новых веяний стал фильм режиссера Кена Ханнама «До воскресенья слишком долго», показанный в 1975 году в Канне и вышедший теперь в прокат в нескольких западноевропейских странах. Кен Ханнам, актер и писатель, работал на радио и телевидении.

«Когда одна из компаний предложила мне поставить фильм по сценарию Джона Дингвелла,— рассказывает режиссер французскому критику Жану-Пьеру Броссару,— я сразу понял, что это тема, которую я ждал очень давно; мое знание страны, яркие и живые воспоминания детства — все это позволило мне сразу же найти кинематографическое, образное прочтение литературного сценария»... В фильме показываются тяжелые условия труда стригалей овец на большом ранчо. Монотонность работы, удушающая жара, оторванность от семьи .. Богатые скотоводы нещадно эксплуатируют сезонных рабочих. Кульминация фильма — забастовка стригалей, борющихся за самые элементарные права, столкновение рабочих с фермерами, постепенное пробуждение классового сознания.

«Забастовка открыла им глаза,— говорит Кен Ханнам,— они почувствовали себя нужными, незаменимыми людьми»

По словам режиссера, он хотел показать свою страну глазами коренных жителей, а не с помощью красочных туристских открыток. Судя по интересу, который вызвал этот фильм, Ханнам свою задачу выполнил.

Среди других австралийских картин, созданных за последние два года, следует отметить те, в которых отражены реальные проблемы сегодняшней Австралии и ее прошлого.

В фильмах «Между войнами» Майкла Торнхилла по сценарию популярного в стране писателя Фрэнка Мурхауза и «Кэдди» Дональда Кромби оживают события недавней истории страны — 30—40-е годы. А картина дебютанта Питера Уэйра «Автомобили уничтожили Париж» относится к нашим дням. «Париж» — так называется в фильме вымышленный провинциальный городок, охваченный экономическим кризисом. Особенно тяжело переживают трудности молодые люди. Они бездельничают; главное их занятие — бешеная езда по улицам на автомобилях. В городок в поисках работы забредают два брата Один из них погибает, другой находит работу на автомобильной стоянке. Он-то и становится тем анархистующим бунтарем, который направил в одно русло дикую необузданную энергию молодежи: городок подвергается разрушению. Это острая и резко критическая картина о сегодняшней Австралии — так описывает работу Уэйра австралийская пресса.

Н. Щербакова

Греция

Фильм режиссера Теодора Ангелопулоса «Дни тридцать шестого» воспроизводит один из самых мрачных периодов греческой истории.

В ноябре 1935 года в Греции была восстановлена монархия. Король Георгий II возвратился в Афины. Политическая обстановка в стране была крайне нестабильна Ни одна из политических партий не получила большинства голосов на выборах. Несколькими месяцами позже генерал Метаксас, назначенный премьер-министром, отменил конституцию и установил в стране свою диктатуру. Над Грецией опустилась ночь фашизма. Такова краткая хроника событий тех лет.

В основу сюжета фильма Ангелопулоса положен достоверный исторический факт: заключенный по фамилии Софианос, раздобыв пистолет, задерживает в своей камере в качестве заложника депутата парламента, который пришел навестить его в благотворительных целях. Софианос, в прошлом скупщик наркотиков, обвиняется в убийстве профсоюзного активиста на митинге рабочих в Афинах. Поэтому власти, стараясь скрасить его пребывание в тюрьме, пре-

доставляют ему целый ряд привилегий. А кое-кто в правительстве вообще не заинтересован в том, чтобы суд над Софианосом когда-нибудь состоялся. Они-то, видимо, и добиваются того, что при странных обстоятельствах один за другим исчезают все свидетели совершенного Софианосом убийства.

В обстановке политической неразберихи власти не осмеливаются принять в отношении Софианоса, задержавшего в камере депутата, какое бы то ни было решение. Одна из политических партий, на которую опирается правительство, требует освободить Софианоса, с тем чтобы спасти депутата. Другая партия, стремясь выиграть время, противится этому. В конце концов принимается решение уничтожить Софианоса. После неудавшейся попытки отравления его убивает наемный снайпер. А затем реакционные силы используют совершенное ими убийство как повод для новых репрессивных мер против народа и демократических сил.

В «Днях тридцать шестого» много недоговорок и неясностей. Софианоса, который находится в центре всех событий фильма, зритель видит только один раз — убитым. Режиссер не объясняет, почему тот находится в тюрьме на особом положении, с какой целью определенные круги в правительстве настаивают на его уничтожении.

Причину таких недомолвок нетрудно понять. Ведь фильм снимался еще в период правления «черных полковников», когда всякая, даже косвенная критика однозного режима была невозможна.

— Я не мог сказать всего,— говорит Ангелопулос,— я работал над тем, чего нельзя было произнести вслух. О многом в фильме либо не говорится вовсе, либо говорится «шепотом»..

Видимо, поэтому исключительно выразительно сняты в картине... двери. Двери камеры — за которыми Софианос и депутат, двери, открывающиеся перед солдатами, присланными в тюрьму для обуздания взбунтовавшихся заключенных, двери, захлопывающиеся за правительственными чиновниками, удаляющимися на совещание. «Присутствие» дверей так ощутимо, так эмоционально оправдано, что их можно считать одним из действующих лиц фильма

Ангелопулос старался, как считает он сам, уйти от модели детективного кинематографа. «Каждый раз, когда интрига фильма грозила развиться в детективную, я все ломал, останавливал работу и приступал к поискам в новом направлении».

Ю. Ромашкина

Индия

Фильмы должны стать средством социального воспитания, заявил в начале этого года президент Индии Фахруддин Али Ахмед в своем выступлении на встрече с кинематографистами страны. Нам надо создавать такие картины, сказал он, которые были бы непосредственно связаны с повседневной жизнью, раскрывали бы наши социальные и политические проблемы.

Одним из таких фильмов, по мнению индийской печати, является новая лента режиссера Шьяма Бенегала «Конец ночи», показанная на IV Международном кинофестивале стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте. Газета «Таймс оф Индия», журналы «Линк» и «Онлукар», а также центральный орган КПИ газета «Джанюг» считают, что эта картина стала значительным событием в истории кинематографа страны. «Джанюг» в этой связи отмечает, что индийскому зрителю нужны такие кинопроизведения, как «Горячий ветер» режиссера Сатхью, «Росток» и «Конец ночи» режиссера Бенегала. Они могут, считает газета, соперничать с коммерческими фильмами, ничего не дающими ни уму, ни сердцу.

Действие фильма «Конец ночи» происходит накануне антифеодального крестьянского восстания в Телингане в конце 40-х годов. Сюжет основан на действительных событиях, имевших место в деревне Ханчкатки в штате Андхра Прадеш. Молодой учитель (его играет талантливый режиссер Гириш Карнад) с женой Сушилой (в исполнении Шабаны Азми) и ребенком приезжает в глухую деревню, где хозяйничает самодур-помещик с тремя распутными сыновьями (Рукмини, жену одного из них, у которого в душе еще сохранилось что-то человеческое, играет юная Смита Патиль, которой индийские киноведы предсказывают большое будущее. В настоящее время Смита Патиль вместе с Гиришем Карнадом снимается в третьем фильме Шьяма Бенегала «Сбивают масло» — об организации кооперативной молочной фермы в деревне). Учитель попадает в атмосферу нещадной эксплуатации, насилия и несправедливости, в которой испокон веков живут крестьяне Личное горе (над женой учителя надругался сын помещика) вызывает в нем жгучую ненависть к всемогущим «хозяевам жизни». Учитель призывает крестьян подняться на борьбу, которая принимает характер стихийного бунта. Во время кровопролития многие погибают. Но их дети, заключает автор картины, увидят рождение нового дня. Они будут строить общество, свободное от феодального рабства и капиталистической эксплуатации.

●

Скончался известный индийский кинорежиссер Ритвик Гхатак, которого в Индии справедливо называют одним из основателей современного бенгальского кинематографа. Гхатак

Смита Патиль в фильме «Конец ночи», режиссер Шьям Бенегал

поставил ряд проблемных социально направленных картин, его творчество заметно повлияло на развитие прогрессивных демократических тенденций в индийском кино.

Прежде чем заявить о себе в кинематографе, Гхатак участвовал в работе прогрессивной Ассоциации индийских народных театров, написал множество рассказов, два романа.

Его первый фильм «Горожанин» (1952) — о безработной калькуттской молодежи — так и не вышел на экран. Такая же судьба постигла его следующую работу «Цыганка».

Признание режиссеру принес фильм «Немеханизированный» (1957), отмеченный специальной премией Венецианского международного кинофестиваля.

После этого Ритвик Гхатак создает «Бегство из дома» (1959) и кинотрилогию: «Звезда за тучами» (1960), «Комал Гандхар» (1961) и «Золотая черта» (1965), основная тема которой — социально-экономическое положение беженцев из Восточного Пакистана в первые годы после раздела Индии.

Ритвик Гхатак некоторое время был проректором киноинститута в Пуне, и выпускники института, ставшие теперь крупными кинорежиссерами,— Адур Гопалакришнан, Кумар Шахани, Амарджит Сингх, Р. Н. Шукла и Мани Кауль — считают себя его учениками. Ритвик Гхатак был членом КПИ. В последние годы жизни он поставил два фильма: «Река называется Титаш» и «Логика, дебаты, болтовня», который получил национальную премию за сценарий.

●

Бенгальский кинематограф — это целая эпоха развития многонационального индийского кино. Жизнь и творчество трех известных бенгальских режиссеров — Сатьяджита Рэя, Ритвика Гхатака и Мринала Сена уже стали объектом специальных исследований. Созданные ими киноленты раскрывают проблемы борьбы против капиталистической эксплуатации и классового неравенства, против пережитков феодализма, косных религиозно-общинных традиций и догм.

За последние пять лет Сатьяджит Рэй выпустил 6 картин: «День и ночь в лесу», «Соперник», «Компания с ограниченной ответственностью», «Отдаленный гром», «Золотая крепость» и «Толпа».

Последний фильм вышел на экран в начале 1975 года. Он сделан на современном материале и поднимает ряд актуальных проблем: социально-экономическое положение представителей так называемого среднего класса, безработица среди выпускников школ и колледжей, общая политическая ситуация в стране в конце 60-х годов. Фильм рассказывает о судьбе выпускника колледжа двадцатилетнего юноши Сомнатха, который ищет свое место в жизни. В конце концов, ценой унижений он становится маклером на текстильной фабрике...

Режиссер последовательно подводит зрителя к мысли, что законы капиталистического общества не имеют ничего общего с моралью и нравственностью. Борьба за существование здесь принимает характер борьбы за выживание.

Среди других бенгальских режиссеров наиболее известны: Тарун Маджумдар, Типан Синха, Пурненду Патри и Раджен Тарафдар.

Ю. Корчагов

КНР

В КНР состоялся кинофестиваль, приуроченный к десятилетию так называемой «великой пролетарской культурной революции»; китайская пресса уделила ему значительное внимание, классифицируя как «свидетельство» блестящих плодов культурной революции в области искусства».

Однако в программе смотра были по преимуществу документальные ленты, строго выдержанные в духе маоистской пропаганды, и всего три новых игровых фильма. Поэтому на фестивале демонстрировались и картины предыдущих лет, объявленные в Пекине «лучшими образцами» китайской кинематографии, в том числе откровенно антисоветский фильм «Вторая весна».

Ядро фестиваля составили 17 лент, снятых на основе «образцовых революционных спектаклей», рассматриваемых маоистами как одно из главных достижений «культурной революции». Тут и первые в этой серии — «Ловкий захват горы Вэйхушань», сработанный еще в 1970 году, и более поздние «Дуцзюаньшань», «Имэнсун». Эти фильмы-спектакли, по определению китайской печати, и составляют «основу месячника кинопропаганды», как называют маоисты свой фестиваль, имеющий весьма косвенное отношение к кинематографу, задуманный и проведенный как чисто политическое мероприятие, еще раз продемонстрировавшее пропасть, разделяющую маоистское кино и кинонскусство, развивавшееся в Китае в первые годы после победы революции.

В этой связи уместно напомнить, что первый в стране фестиваль был проведен в 1951 году. Программа включала тогда 27 художественных и документальных лент, еще не знакомых зрителю, которые демонстрировались в течение 27 дней в 60 кинотеатрах 20 городов КНР. (География нынешнего фестиваля ограничена лишь одной провинцией Хэйлунцзян.) Большинство из этих картин знаменовали значительные вехи в истории развития кино КНР: были показаны — «Седая девушка», «Повесть о новых героях», «Красное знамя на зеленой скале», «Песни пастуха из Северной Шэнси». А документальные фильмы были действительно подлинными документами истории революционной борьбы китайского народа и его трудового подвига в строительстве социализма. В целом киносмотр 1951 года убедительно продемонстрировал, что, порвав с антинародными контрреволюционными тенденциями буржуазного кино старого Китая, продолжая лучшие традиции прогрессивного национального кинематографа 30—40-х годов, молодая кинематография КНР встала на путь создания революционного искусства и добилась на этом пути заметных успехов.

Маоистский же фестиваль 1976 года стал свидетельством полной деградации культуры в стране, включая и кинематограф. «Плоды» «великой культурной революции» не идут ни в какое сравнение с достижениями новой демократической китайской культуры, которая складывалась в первые годы существования КНР, а ныне практически полностью разрушена маоистами.

С. Торопцев

Польша

Среди картин, находящихся в производстве, огромный интерес вызывает дебют в игровом кино известного документалиста Вацлава Флерковского «Угроза» (творческое объединение «Профиль»).

В основе этого публицистического художественно-документального фильма лежат воспоминания бывшей узницы концлагеря Майданек Дануты Бжоско-Мендрык. Книга «Небо без птиц» была написана ею еще в концлагере; на обрывках бумаги мужественная женщина описывала лагерную действитель-

На экраны ПНР вышел новый художественный фильм «Мазепа» — экранизация трагедии Юлиуса Словацкого. Режиссер картины — известный актер польского театра и кино Густав Голубек. На снимке: в роли Мазепы Ежи Кончак.

ность. Позднее ей удалось переправить рукопись на волю. Немало страниц в ней было посвящено одной из самых жестоких надзирательниц Майданека Хермине Брауштейнер, виновной в гибели сотен людей.

Арестованная в 1946 году нацистская преступница была, однако, оправдана австрийским судом и эмигрировала в США. Лишь спустя много лет, под давлением общественности и перед лицом неопровержимых доказательств, Брауштейнер предстала перед судом американского департамента иммиграции в Нью-Йорке. На суд в качестве свидетельницы была приглашена из Польши и Данута Бжоско-Мендрык, ныне врач и автор нескольких книг.

Рассказ о поездке польской свидетельницы на суд в Нью-Йорк, сочетающийся с ретроспективными эпизодами воспоминаний о Майданеке, и составляет основное содержание фильма. Съемки ведутся на трех объектах: процесс над эсэсовкой снимается в павильонах лодзинской киностудии (роль Дануты Бжоско-Мендрык исполняет актриса Галина Винярская); на территории Майданека отсняты сцены жизни в концлагере; наконец, группа с участием актрисы и самой героини выезжала в Нью-Йорк, где были отсняты документализированные эпизоды в здании суда.

В. Головской

США

Премия «Оскар» присуждена «актеру № 1» американского кино — тридцативосьмилетнему Джеку Николсону. «Николсон для американского кино 70-х годов значит то же, что Пол Ньюмен для 60-х, Марлон Брандо для 50-х, а Хэмфри Богарт для 40-х...» — считает один из самых влиятельных голливудских кинокритиков Ричард Каскелли.

В 1969 году Николсон сыграл свою первую заметную роль в картине «Беспечный ездок»; он относится к тем кинематографистам, которые утвердились в американском кино на волне молодежного бунта (Питер Фонда, Дэнис Хоппер, Питер Богданович, Фрэнсис Форд Коппола и другие).

Николсон так выражает свои взгляды на американское кино: «Мы должны попытаться указать какой-то путь, чтобы выбраться из хаоса, в котором оказались, мы должны дать хотя бы наметки каких-то решений».

Джек Николсон рассказывает о начале своего пути в искусстве корреспонденту французского журнала «Имаж э сон»: «Как я стал актером? Очень просто Нет, я не учился в актерской школе. Случилось так, что я встретил людей, связанных с театром, был принят статистом, в Лос-Анджелесе сыграл несколько небольших ролей, потом выступил на телевидении... И вот результат: я актер... Конечно, я много работал, занимался самообразованием (когда позволяло время) в течение десяти — двенадцати лет...»

За последние пять лет Джек Николсон снимался в картинах «Поговорим о женщинах», «Пять легких музыкальных пьес», «Последний наряд», «Китайский квартал», «Профессия: репортер» и «Изломы Миссури».

«Сегодня,— продолжает актер,— меня считают «звездой». Могу вас уверить, что если бы это было так, я немедленно бросил бы кино... Когда мне говорят сегодня: «Вы великий актер», было бы смешно, если бы я стал отвечать: «Да нет же, вы ошибаетесь». Сейчас это, пожалуй, и так. Но ведь придет время, когда мне будут говорить: «Вы великий актер» только утешения ради. Надеюсь, что я сохраню достаточно объективности, чтобы ответить: «Спасибо за комплимент, но это относится скорее к 1975 году, но совершенно не актуально в 1985 году».

Джеку Николсону предлагают сотни сценариев, но, добившись известности и определенной независимости, он выбирает каждую роль очень тщательно.

В беседе с корреспондентом польского журнала «Пшекруй» Николсон подробно остановился на вопросах актерского мастерства, положения актера в современном обществе.

«Уже в самом начале своей актерской карьеры, задолго до первых успехов, я твердо решил, что работа в кино будет для меня постоянной пробой сил; а осуществить это можно, только исполняя самые разнообразные роли И потому я играю и героев и антигероев. Да, только разнообразие ролей, а не создание образов-близнецов! Таков мой принцип. Говорят, что у меня нет собственного стиля. Не знаю, может быть, так оно и есть, но происходит это потому, что во мне отсутствуют качества «звезды». Как правило, никто не узнает меня на улице, мне редко звонят поклонницы. Зато другие люди — их опыт, их взгляды — чрезвычайно интересуют меня. Меня радует, что я — один из них».

В. Дыбенко

Франция

...Французский автомобильный завод «Пежо». Начало рабочего дня. Молча, неохотно расходятся рабочие по цехам. Изможденные, серые лица, усталые глаза. С такой сцены начинается картина французского режиссера Брюно Мюэля «Чужой кровью». Картина, протестующая против эксплуатации, которой подвергаются французские трудящиеся на заводе «Пежо».

...Конвейер, пальцы двигаются

автоматически. В голове пустота от монотонных, размеренных, тысячу раз повторенных движений. Кажется, что от страшного шума вот-вот лопнут барабанные перепонки. И вдруг падает пресс. Рабочие должны отреагировать на это в ту же секунду, в доли секунды, иначе... Судорожно отдергиваются руки. На этот раз обошлось. Но только на этот раз. Потому что ежегодно каждый десятый трудящийся во Франции становится жертвой несчастного случая на производстве. Это превратилось сейчас в стране в настоящее социальное бедствие. Причина повсюду одна и та же: в погоне за дополнительными прибылями хозяева предприятий экономят на средствах, необходимых для обеспечения безопасности труда, не жалеют «чужую кровь».

Долгие годы каторжного труда на заводе не проходят бесследно. И нельзя без содрогания слушать слова уже немолодого рабочего, который, глядя на свои руки, говорит, что за время работы на конвейере его пальцы распухли до такой степени, что ему больно держать карандаш, листать газету.

Трудно представить, что все это происходит сегодня на крупнейшем заводе промышленно развитой капиталистической страны...

А чтобы заставить замолчать протестующих против нечеловеческих условий труда, дирекция завода прибегает к репрессивным методам. Владельцы предприятий развернули настоящее наступление на профсоюзы, на права трудящихся. Увольнения, угрозы, слежка, травля собаками — все это безнаказанно используется против забастовщиков. Популярным стало создание на заводах Франции специальных отрядов «командос», так называемой предпринимательской полиции, состоящей из наемников. Зритель становится свидетелем того, как эти отряды используются для нападения на демонстрации трудящихся, для расправы с профсоюзными активистами. Обо всех этих узаконенных преступлениях, повторяющихся изо дня в день на заводе «Пежо», повествует фильм «Чужой кровью».

Б. Цветова

●

«Все фильмы в каком-то степени автобиографичны, а особенно первые. Я решила,— говорит известная французская актриса Жанна Моро. — поделиться со зрителем тем, что знаю досконально по роду своей профессии: рассказать о судьбе актеров в кино, в театре...»

На экраны Парижа вышла ее первая режиссерская работа — картина «Свет».

Жанна Моро в первом поставленном ею фильме «Свет»

Перед зрителем разворачиваются эпизоды из жизни четырех главных героинь фильма — Сары, Лауры, Жюльен и Каролины. У каждой из них свои удачи и разочарования, свои взлеты, сменяющиеся мучительными кризисами. Режиссера больше интересует эмоциональный мир ее героинь, нежели происходящие с ними события. Но и в этих, казалось бы, сугубо личных переживаниях отражаются, как в капле воды, объективные трудности, которые сопровождают творческий путь актера в буржуазном кинематографе.

У актера два лица — свое собственное и то, которое видит публика. В жизни он естествен, на сцене, на экране нередко меняет свою внешность, свой характер. Трудно быть другим, оставаясь самим собой. Эту двойственность и стремится вскрыть в своем фильме Жанна Моро.

Артистическая карьера Моро началась в 1947 году. В Авиньоне тогда должен был состояться первый фестиваль драматического искусства под руководством малоизвестного в те годы режиссера Жана Вилара. Моро, студентка консерватории, проходит по конкурсу и завоевывает право участвовать в фестивале. Несколько месяцев спустя — новая удача. Актрису приглашают в театр Комеди Франсез для участия в пьесе Тургенева «Месяц в деревне». Четыре года — с 1948 по 1952 — работает она в прославленном Доме Мольера, а затем переходит в Национальный народный театр.

Карьера Моро в кино началась с коммерческих фильмов. Но очень скоро актриса порывает с таким кинематографом и выступает в серьезных и глубоких лентах.

«Конечно, многое в «Свете» мне очень близко,— говорит Моро.— Самым сложным было написать сценарий. В течение трех лет я записывала обрывки фраз, диалоги, истории, услышанные от своих знакомых. А потом в отпуске исписала 300 страниц Оставалось найти исполнителей... Анук Эме и Биби Андерсон были заняты, и я решила «пригласить» себя на роль Сары».

Следующий фильм — «Отрочество» — Жанна Моро собирается посвятить своей матери.

Ю. Усова

Швеция

Весной этого года в шведской печати появилось множество материалов, комментирующих отъезд всемирно известного режиссера Ингмара Бергмана из страны и сообщающих подробности о событиях, предшествовавших сенсации. Газета «Дагенс Нюхетер» поместила фотографию, на которой Бергман запечатлен на фоне северного каменистого побережья. Подпись под снимком гласит: «Форе было моим убежищем — там я отдыхал... без всякой мысли о том, что когда-нибудь в жизни окажусь перед печальной необходимостью уехать отсюда...» (Форе — крошечный остров у берегов Швеции, где много лет довольно уединенно жил Бергман). Под другой фотографией можно прочитать: «Счастливый Ингмар Бергман на своем любимом Форе вместе со своими ближайшими сотрудниками и друзьями: Свеном Нюквистом, Эрландом Йозефсоном и Лив Ульман. ...Таких сцен мы можем никогда больше не увидеть».

Что же произошло?

Несколько месяцев назад Бергмана арестовали — прямо в театре, где он вел репетицию. В отделении полиции, куда немедленно был доставлен режиссер, ему предъявили обвинение в неуплате налогов со значительной части доходов. Как выяснилось позднее, претензии оказались необоснованными, однако дело здесь не только в сложности шведской системы налогов и чрезмерном старании чиновников из финансового ведомства. В открытом письме, опубликованном в газете «Экспрешен», Бергман подчеркнул, что отказался участвовать в грязных махинациях налоговых властей. «Теперь я покидаю Швецию»,— заявил режиссер. (По всей вероятности, Бергман будет теперь жить в США.) Далее в письме говорится: «Мне ясно, что я иду на большой риск. Возможно, моя профессия слишком прочно привязывает меня к моей стране, к родному языку — и в свои 58 лет я не справлюсь с такой переменой. Тем не менее, я вынужден на нее решиться... Если я не смогу работать, мое существование станет бессмысленным».

Свое имущество Бергман оставляет в Швеции — на тот случай, если ему все же придется платить какой-то дополнительный налог, поскольку он не хочет «быть виноватым перед своей родиной»; при этом он ликвидирует собственную компанию «Синематограф» и закрывает съемочный павильон на Форе.

Бергман пишет: «Я считал и все еще считаю, что моя страна — лучшая в мире. Может быть, потому, что я видел поразительно мало других стран...» Ниже, однако, режиссер признается, что пробуждение было для него шоком; он вдруг осознал, что «кто угодно и как угодно в этой стране может быть раздавлен и унижен бюрократией особого рода...» Неблаговидную акцию властей по отношению к нему Бергман воспринял как демонстрацию силы.

Харри Шейн, директор Шведского киноинститута и ближайший друг Бергмана, с горечью констатирует последствия происшедшего: «Отъезд Бергмана чреват для шведов тем, что в будущем мы больше не сможем увидеть его спектаклей и фильмов на шведском языке. ...Его творчество стимулировало развитие как шведского театра, так и кинематографа,— и масштабы этой утраты трудно оценить. Присутствие такого художника, как Ингмар Бергман, активизировало деятельность не только тех, кто был с ним непосредственно связан — как оператор Свен Нюквист и многие актеры. Он оказывал влияние и на кинематографистов, с ним не работавших, на таких режиссеров, как Вигольт Шеман или Бу Видерберг, и даже на тех, чья творческая позиция не совпадала с его собственной...»

Если раньше Бергман работал на студии «Синематограф» только над собственными картинами — и как режиссер и как продюсер,— то недавно он выступил как продюсер фильмов других режиссеров. Так, на его студии Чель Греде снимал «Защитительную речь сумасшедшего» (по Стриндбергу), начинала свою первую постановку актриса Гуннел Люндблюм. Таким образом, решение Бергмана покинуть страну прерывает его только что начавшуюся продюсерскую деятельность, которая могла оказаться полезной для развития национального кино Швеции.

В последние годы Бергман искал способы обеспечить всех сотрудников «Синематографа» постоянной работой (в Швеции вот уже много лет почти никто из кинематографистов постоянной работы не имеет), планировал наладить бесперебойное кинопроизводство на своей студии. Теперь эта деятельность также свернута, причем, по распространенному мнению, Бергман вряд ли займется организацией собственного кинопроизводства в эмиграции. С отъездом Бергмана отряд безработных шведских кинематографистов увеличится примерно на 150 человек.

Решение Ингмара Бергмана, к которому его вынудили полицейские власти, воспринято на родине режиссера как тяжелая потеря для всей шведской культуры, ибо в театре и кино Швеции нет никого, кто мог бы его заменить.

З. Югова

А. Гребнев

Вы мне писали...

«Вы мне писали...», Нина — А. Вознесенская, Звягин — А. Мягков

Двое — он и она — выступали по телевизору. Они сидели порознь за низенькими современными столиками с чашечками кофе и вели непринужденный диалог.

— Итак, что же такое красота? — говорил мужчина, обращаясь к собеседнице и к невидимым зрителям где-то впереди. — Двести пятьдесят шесть человек из трехсот опрошенных нами ответили, что истинную красоту они видят не столько в совершенстве внешних форм человека, сколько в свойствах его души... Сорок четыре человека решительно предпочитают красоту лица, фигуры и одежды, — тут мужчина бросил выразительный взгляд на партнершу, и та ответила тонкой улыбкой.

— Простите, Юрий Николаевич, — сказала она. — Как раз к вопросу о физической красоте. Вот послушайте, что нам пишет Таня Молчанова из города Бреста, — и женщина взяла со своего столика письмо. — «Я считаю, что одно неотделимо от другого: красота физическая — от внутренней красоты. Человек недобрый, мелочный чаще всего и не выглядит привлекательным, какой бы внешностью ни наградила его природа. Там, где нет ничего за душой, нет и красоты».

— Очень хорошо сказано! — заметил, в свою очередь, мужчина и взял у партнерши письмо. — Скажите, Светлана Васильевна, есть у нас еще подобные письма?..

В это время мужчина и женщина — те, что выступали по телевизору, — находились не в павильоне перед телевизионной камерой, а в одной из редакционных комнат, где мужчина примостился на краю стола и что-то читал, а женщина прикуривала сигарету. На экране телевизора, в углу, сидели и разговаривали их изображения.

Кроме них и телевизора, в этой комнате было еще несколько одинаковых столов, и девушки, сидевшие за столами, занимались одним и тем же делом — разборкой почты. Сами девушки тоже были в чем-то одинаковы — вернее, просто похожи друг на друга.

Одна из них, только что вошедшая, прикрутила ручку телевизора, и теперь стало слышно, о чем они говорят.

— Вот еще три письма. Эта викторина меня доконает.

— Подумаешь, три! У меня их сорок!

— У меня одно, но зато какое! Целая тетрадь! На все вопросы.

— Пенсионер?

— Ученик седьмого класса!

— Товарищи, признавайтесь, у кого моя ручка!

— Алло, справочная? Девушка, я просила Волгоград, сколько можно ждать!..

— Юра, возьмите, это вам. Берите, берите, не стесняйтесь!

— И вот еще одно, Юра! Товарищ просит ваш автограф!..

Юрий Николаевич взял из рук у девушки очередную пачку писем. Он читал их терпеливо, одно за другим, время от времени поглядывая на экран, где его двойник занимался таким же делом.

Был он еще молод, чуть полноват для своих двадцати восьми лет, элегантен, в сорочке с закатанными рукавами (тот, на экране, сидел при галстуке и в пиджаке), с потухшей сигаретой в углу рта.

— Вот, пожалуйста, — он потряс письмом, только что извлеченным из конверта. — «Верните мне Диму».

— Что-что?

— «Верните мне Диму, — повторил Юрий Николаевич. — Мы прожили с ним полгода, потом он получил назначение и уехал в город Бийск. Месяц от него ни строчки. Потом сообщает в письме, что, мол, там, в этом городе плохо с жильем и он решил переехать. Потом я узнаю, что он живет у какой-то женщины, старше него, которая, как видно, его окрутила, пользуясь слабым характером...»

Все это он прочел с выражением, показал девушкам фотографию Димы, приложенную к письму, а затем спросил удивленно:

— А что я должен с этим делать?

— Не знаю, — сказала девушка, к которой он обращался.

— Как это вы не знаете?

— А я здесь новенькая.

В это время кто-то, видимо, опять включил звук в телевизоре, и тот Юрий Николаевич — в пиджаке — произнес с улыбкой:

— «Вы мне писали, не отпирайтесь...» Помните, как сто пятьдесят лет назад скромная провинциальная девушка Татьяна Ларина написала избраннику своего сердца, Онегину, о своих пылких чувствах? Это был для того времени смелый, я бы даже сказал, дерзкий поступок. Но разве он сколько-нибудь уронил в наших глазах пушкинскую Татьяну?..

Юрий Николаевич — тот, что был в комнате, — читал и откладывал письма.

— «Меня назвали карьеристкой, — произнес он вслух, обращаясь к девушке, которая назвала себя новенькой. — Да, я сказала, что собираюсь делать карьеру и не вижу в этом ничего стыдного. В Америке человек сам себя выдвигает на пост президента. А тут выбирали комитет комсомола, я сказала: выберите меня, — и представляете, что поднялось!...»

— Хотите кофе? — и Юрий Николаевич получил чашечку и блюдце. В этой комнате варили собственный кофе.

— В чем дело, — удивился он, взяв очередное письмо, — можете вы мне объяснить: почему — одни девушки? Девушки так любят писать письма?.. — Он прочел с выражением: «Здравствуйте! Меня зовут Нина Журавлева... Мне кажется, вы один можете мне помочь...»

— «Я иногда стою на перроне, как будто кого-то провожаю», — процитировала одна из девушек в редакции. — Это она? Ей лет сорок пять!

— «Случалось ли с вами — вдруг такое дикое желание переменить жизнь... исчезнуть и появиться снова...», — читал Юрий Николаевич.

— Ей восемнадцать, и там какая-то личная драма, — сказала другая девушка.

— Сильно сомневаюсь, — возразила первая. — Об этом не трубят на весь мир.

— Почему на весь мир? — робко заметила новенькая, и все с интересом поглядели на нее. — Она не на весь мир, она обращается к человеку, которому она верит! «Вы один можете мне помочь». Он один!

— Я? — спросил Юрий Николаевич

— Вы, конечно, кто же еще, — сказала новенькая.

Двойник на экране отставил чашечку и заговорил...

Тысячи телевизионных экранов повторяли в эту минуту его изображение.

Тысячи разных людей, к которым он обращался, останавливались и слушали его

в вестибюлях гостиниц...

в аэропортах...

в шумных торговых залах универмагов...

на улицах, у витрин магазинов, где продавались телевизоры последних марок...

— Да, разумеется! — говорил он голосом сильным и бодрым. — И я бы повторил вслед за поэтом: «Что есть красота?! И почему ее обожествляют люди?! Сосуд она, в котором пустота?! Или огонь, мерцающий в сосуде?!»

Вне студии телевидения Юрий Звягин был обыкновенным молодым человеком, окончившим институт. Деловитость и динамизм, свойственные поколению, уживались в нем с некоторой долей легкомыслия. По этой причине он, с одной стороны, всегда торопился, а с другой стороны, забывал, что торопится, и, таким образом, пребывал постоянно в цейтноте.

Сейчас в белом коротеньком халате он двигался по коридору больницы, ступая осторожным — на всякий случай — шагом с выражением лица серьезным и почтительным.

Его окликнули: «Товарищ, куда?» Он сделал успокоительный знак рукой. В конце коридора показалась группа людей в халатах: врач, за ним свита сестер. Юрий Звягин безбоязненно двигался им навстречу.

— Что? — спросил врач, остановившись.

— Я к вам, Виктор Михайлович, если разрешите, — сказал виноватым голосом Звягин.

Виктор Михайлович жестом отпустил свиту и сказал попросту:

— Привет. Что случилось?

Звягин огляделся и тоже перешел на приятельский тон:

— Старик, ничего особенного не случилось. Отбываю в командировку, это во-первых. Ты сегодня будешь у Майи?

— А что у Майи?

— День рождения. Забыл?

— Забыл, — признался врач.

— Во-вторых, Витенька, где эти два билета?

— Какие два билета?

— Ну, те, что я тебе вручил. На выставку.

— У меня, а что? — дрогнул врач. — Может... вернуть их тебе?

— М-м, в общем, да, — сказал Звягин, — Желательно.

— Ну и ну, — продолжал удивляться врач. — Подожди-ка, а я ведь уже договорился с женой! После работы!..

— Я понимаю, Витенька, — вздохнул Звягин.

— А что случилось? — врач, впрочем, уже рылся в карманах брюк. — На. Возьми.

— Я тебе в любой другой день...

— Не надо.

— Как не надо! Надо! В любой другой день!..

— Так ты же уезжаешь.

— Ненадолго.

Врач уже смотрел в конец коридора, там его ждали. Потом все же спросил:

— Это от института, что ли?

— От телевидения.

— Интересное что-нибудь?

— Письмо. От неизвестной девушки.

— Неизвестной? — слегка заинтересовался врач. — Как ты все успеваешь?

— Сам удивляюсь.

— Ну давай, — сказал врач. — Вот счастливый народ. Взял и поехал. Как я тебе завидую! К известной, к неизвестной. Сел, поехал! Хорошо! — и протянул Звягину руку.

— Ты меня выручил! — сказал ему вслед Звягин.

На улице, у больничной ограды, Звягина ждало такси. В машине сидела черненькая девушка с книжкой.

— А вот и я, — сказал Звягин, усаживаясь рядом с ней. — Долго?

Девушка перестала читать.

— Слушаю вас, — сказал шофер.

— Прямо, пожалуйста, — сказал Звягин и посмотрел на девушку. — У нас ничего не изменилось?

— У меня нет, — сказала девушка.

— Тогда прямо. В Музей изобразительных искусств. На выставку «Сокровища египетских фараонов», — скомандовал Звягин.

Это была та самая девушка из телевизионной редакции, которая назвала себя новенькой. Ее звали Ирой. Теперь, сидя со Звягиным в такси, она разглядывала его будто впервые. Звягин успокоительно похлопал ее по руке. Это был его любимый жест, он означал, что все в порядке, все хорошо. Машина уже неслась в уличном потоке...

Потом, уже на выставке, они потеряли друг друга. Звягин шел из зала в зал, деловито озирая экспонаты, словно убеждаясь, что все они на месте. Сокровища египетских фараонов и впрямь были редкостной красоты. То тут, то там стояли толпы зрителей. Звягин время от времени останавливался, поднимался на цыпочки или слегка протискивался и мог из-за спин мельком увидеть какую-нибудь золотую фигурку или неслыханное украшение, например воротник в виде распростертой птицы или трогательный стульчик, найденный опять-таки в гробнице при раскопках. На специальном постаменте, под колпаком из толстого стекла, сверкала золотая фараонова маска. Возле нее стоял на посту милиционер, вооруженный автоматом. Звягин засмотрелся на милиционера, и тут как раз его нашла Ира.

— Где же вы? — удивилась она.

Подошла очередная группа экскурсантов — на сей раз иностранцы, и гид, молодой человек с бакенбардами, бойко заговорил на незнакомом языке. Звягина и Иру опять едва не разлучили, и дальше они уже шли, держась за руки.

— Мы что, торопимся? — догадалась Ира.

— Отчасти.

— Вы не хотите в тот зал? — она показала кивком.

— Можно... А что там?

Пошли в «тот зал». Тут Звягин спросил:

— А вы что кончали? Факультет журналистики?

— Германо-романский, — сказала она.

— Ясно, — сказал Звягин. — Смотрите, какая интересная статуэтка!.. А чему вы смеетесь?

— Сказать?

— Скажите.

— У вас когда поезд?

— В двадцать три десять.

— Но надо еще зайти домой?

— Желательно.

— И еще, наверно, какие-то дела?

— Да есть, — признался Звягин. — Так почему же вы смеялись?

— Да нет, ничего, — сказала Ира. — Прошло уже.

А теперь Ира стояла в нерешительности у парадного, а Звягин уговаривал ее подняться с ним.

— Ну что вы, Ира! На минутку! У меня мама добрейшая женщина! Мы только возьмем чемодан.

— Вы возьмете его без меня.

— Ни за что!

— Какой вы настойчивый!

— Это мой недостаток, а может, и достоинство, еще не известно.

— Ну зачем я вам нужна?

— Вот видите, вы все хотите логически объяснить. Зачем да почему. Ну, предположим, мне не хочется с вами расставаться.

Ира оторопела от такого заявления и пошла за Звягиным в парадное, к лифту.

— Мама! — сказал, входя, Звягин. — Я не один. Знакомься. Это Ира.

Потом, оставив Иру в комнате, пойдя за матерью на кухню, он объяснял ей жестами, что это — так просто, случайный визит, которому не следует придавать значения. Ничего особенного, зашли вместе на минутку. Мать возмущалась такой постановкой вопроса, тем более, что Ира ей понравилась. Наконец мать выставила своего Юру из кухни, так как пауза неприлично затягивалась и могла обидеть гостью.

Ира в комнате рассматривала книги.

— Вы не обращайте внимания, — шепнул ей Звягин. — Моя мама ужасно хочет, чтобы я наконец женился...

— Понятно, — Ира листала книгу. — Вы собираете медицинскую литературу?

— Это отцовские. Отец был врач.

— А вы что кончали?

— Я? Философский.

— Вы философ?

— А что, не похож?

— Нет, почему же... А это что за лыжи?

— Горные.

— Ваши?

— Мои.

Потом Ира наблюдала, как Звягин с матерью укладывают чемодан.

— Ну куда столько! — сердился Звягин, выкладывая из чемодана рубашки, майки, носки. — Не на год еду! И не на Северный полюс!

Мать, глядя на Иру, ища в ней союзницу, качала головой.

Все развивалось в стремительном темпе. Теперь они с Ирой шли по улице, Звягин нес чемодан. Был вечер.

— Как интересно, — говорила Ира. — Никогда не видела живого философа. А куда вы меня тащите?

— Тащу? В гости. Только надо что-нибудь купить. А магазины...

— Купите цветы, — догадалась Ира.

— Правильно. Цветы.

— Вот они.

— Где? Ага. Вижу.

Две женщины на углу торговали цветами.

— Лучше вот эти, — подсказала Ира.

— Какие? Ага. Правильно, — Звягин купил букет.

— Вы очень рассеянный, да?

— Как вам сказать.

— И всегда спешите?

— Нет, — Звягин замедлил шаг.

— А в гости вам обязательно?

— Увы.

— А поезд? В двадцать три десять?

Следовало бы прибавить шаг, но они не сделали этого, продолжая идти нарочито медленно, как бы испытывая друг друга.

— И что? И это теперь ваша специальность? — все еще допытывалась Ира.

— В каком смысле?

— Все ответы на все вопросы... Или это случайно?

— Может быть.

— Вас пригласили из-за вашей внешности, — заявила Ира. — У вас современная внешность.

— Это что же такое?

— Неправильные черты лица, чуть-чуть асимметрии, — спокойно сообщила Ира. — Взгляд самоуверенный, но не наглый. Немножко интеллекта, немножко развязности...

— Вот оно что! Это я первый раз слышу! «Самоуверенный, но не наглый». Так это хорошо или плохо?

— Послушайте, Юра, не валяйте дурака, вы же опаздываете!

И она прибавила шаг, почти побежала, и Звягин — за нею.

Он первый остановился.

— Как интересно! Это все у вас проходят на германо-романском?

— Конечно!

Он смотрел на нее пристально.

— Слушайте! А можно полюбить человека за внешность?

— Не знаю, не думала.

— Полюбите меня! — вдруг сказал Звягин. — В самом деле. Я не шучу. Выходите за меня замуж!

— Ладно, я подумаю. Бегите.

— Почему «бегите»? А может, я не хочу бежать?

— Вы опоздаете!

— Ну и черт с ним!

— Да не черт с ним, вы опоздаете на поезд, опоздаете на день рождения, куда вам еще?

— А что вы делаете завтра?

— Так вы же сегодня уезжаете.

— А вы можете совершить безумный поступок?

— Нет, не могу. Бегите, Юра, правда, вы не успеете!

— Ты со мной!

— Нет.

— А что ты смеешься?

— Ну вот, и сразу уже — на «ты»! До свидания, Юра!

— До свидания.

— Бегите.

— Хорошо.

— Я вам помашу.

Он побежал, с чемоданом в одной руке, с букетом в другой. Этот букет по всем правилам следовало оставить ей. Он подумал об этом только сейчас, остановившись, но возвращаться не стал. Она стояла на том же месте и, как обещала, махала ему вслед рукой.

Через несколько минут он провозглашал тост.

— Так выпьем же, друзья, за то дерево, на котором свила себе гнездо птица, крик которой услышал одинокий путник, заблудившийся в дремучем лесу! — говорил он, имитируя кавказский акцент.

За праздничным столом было тесно, все аплодировали, хозяйка дома накладывала Звягину на тарелку салат...

Потом он бежал с чемоданом по вокзальной площади, пытался протолкнуться к кассе, но оставил это намерение и помчался прямо к поезду — через подземные переходы, по лестницам вниз и вверх, по перрону. Поезд еще стоял.

Он вскочил наугад в первый же попав

шийся вагон, когда состав уже тронулся и поплыл.

Потом он стоял с чемоданом в коридоре, глядя в окно, где все еще продолжались огни города, и наконец отдышался.

Проводнице он сказал:

— Что будем делать? Билета у меня нет, — он не шутил, взгляд его выражал глубину раскаяния. — Зовите там кого нужно. Я в вашей власти!

На оживленном перекрестке незнакомого города, между кинотеатром «Космос» и магазином «Светлана», у киоска «Бюро добрых услуг», Звягин наводил нужные ему справки.

Девушка в киоске говорила по телефону, одновременно что-то записывая и глядя через окошко на Звягина.

— Журавлева?.. Имя, отчество.

— Нина.

— Нина, — повторила в трубку девушка. — Отчества не знает, — и опять Звягину. — Год рождения?

— Понятия не имею.

— Год рождения пятьдесят пятый, — сообщила Звягину девушка. — Пять копеек.

— Прошу.

— Записываю. Петра Алексеева, 21... Что-что? Ильинична? Это что, другая?.. Вам какую Журавлеву, гражданин? Есть Нина Ильинична. Год рождения тридцать восьмой.

— Давайте.

— Пять копеек... Что-что? Сколько их там у тебя? Вера? Нет, Вера не годится! Нина. Он не знает, какая Нина... Нина Васильевна! Двадцать девятого года? Нет, эта, наверно, старая.

— Все равно. Давайте.

— Он говорит: все равно... Гражданин, мы таких справок не даем.

— Почему?

— Он спрашивает, почему... Да нет, чудак какой-то, — объяснила в трубку девушка. — Ну ладно, давай старую тоже... Пять копеек. Держите, гражданин... Больше нет у тебя Журавлевых?.. Какая? Нина Ивановна? Давай Нину Ивановну. Много там еще, нет? — девушка иронически посмотрела на Звягина, и вдруг взгляд ее изменился, стал сразу чужим и напряженным и наконец застыл в невыразимом удивлении.

— Что? — испугался Звягин.

— Распишитесь, пожалуйста, — сказала девушка, протягивая перо и не сводя со Звягина глаз. — Сейчас, погоди минуту! — это в трубку, которую она все еще держала прижатой к уху.

— Где расписаться? — удивился Звягин.

— Вот здесь, пожалуйста. Или нет, погодите. Вот здесь!

Звягин наконец сообразил, в чем дело: у него просили автограф. Девушка протянула ему чистый листок, потом записную книжку, потом опять листок. И уже пообещала:

— Ой! Я тебе сейчас что-то расскажу!..

Звягин пошел по улице незнакомого города с листочками в руках. Листочков было пять.

Есть какая-то особенность у провинциальных городов, отличающая их от столиц, даже когда вы идете по современной, заново отстроенной улице, среди современных домов и вывесок и стеклянных кафе с разноцветными столиками на тонких ножках... Кинотеатр, парикмахерская, кафе «Чудесница», ремонт часов, еще раз ремонт часов, «Книга — лучший подарок», «Пейте фруктовые соки», «Неделя письма», «Выставка-продажа головных уборов». Может быть, сами люди чем-то отличаются от тех же людей на улицах столичного города? Одеждой, походкой? Или все они немного знают друг друга, не ждут перемен и никуда не торопятся?..

Навстречу шла девушка. Пятьдесят пятого года рождения, блондинка с челкой...

И за ней — другая. Тоже — пятьдесят пятого. Может, чуть постарше. Рыжая, с начесом...

— Дорогой друг, — произнес далекий незнакомый голос, — я смотрю на вас, и мне кажется, вы меня сейчас тоже видите...

Здравствуйте, меня зовут Нина Журавлева.

Девушка с рыжим начесом пристально смотрела на Звягина. Кажется, узнала.

— Мне кажется, вы один можете мне помочь... Нет, я не жалуюсь, мне, собственно говоря, не на что жаловаться, все при мне... то, что нужно человеку для счастья... Но случалось ли с вами — вдруг такое дикое желание переменить жизнь... исчезнуть и появиться снова, где-нибудь в другом городе, и все начать сначала... Я иногда хожу на вокзал... Просто так, стою на перроне, как будто кого-то провожаю...

Еще одна девушка шла навстречу. И тоже смотрела на Звягина.

А за ней — женщина лет тридцати пяти. Шаг ее был равномерен, голова высоко поднята, глаза глядели поверх прохожих.

— Что мне делать? Научите... Я бы даже отдала свою жизнь, если нужно, для науки, для какого-нибудь ученого, который, может быть, сейчас совершает великое открытие, но должен умереть от старости, от болезни сердца. Я бы отдала ему свое, честное слово... Но это, конечно, фантастика... Вы простите, что я навязываюсь со своими излияниями, но я вас слушала, и мне кажется, что вы человек, который умеет понять другого...

Женщина остановилась. Она смотрела вслед Звягину. И Звягин обернулся, почувствовав ее взгляд. Это длилось секунду. Женщина пошла дальше.

Звягин увидел вывеску почтамта и поднялся по широким ступеням. В зале был народ. У окошек «до востребования» толпились командировочные и студенты.

Теперь его заметила девушка из очереди. Звягин купил открытку и встал рядом, у стойки. Он писал и поглядывал на девушку.

— Вот сейчас вы опять посмотрели мне в глаза. Вы слышите меня?.. А вы никогда не приедете в наш город? Нет, наверное. Городов много... Напишите мне. До востребования. Журавлевой Нине...

Звягин надписал открытку: «Почтамт, до востребования...», опустил в ящик и вышел на улицу.

В доме 21 по улице Петра Алексеева помещалось общежитие текстильной фабрики. При входе спрашивали документы.

Звягин порылся в карманах, ища, чем бы удостоверить свою личность, нашел наконец книжечку и отдал вахтеру. Тот книжечку оставил у себя, а Звягина послал на второй этаж, в комнату сто двенадцатую, вторую от угла.

На стук никто не отозвался.

Звягин осторожно потянул на себя дверь — она оказалась незапертой — и вошел в комнату.

Здесь жили четверо. Четыре одинаковых кровати располагались вдоль свежевыбеленных стен. Хозяйки отсутствовали.

У каждой кровати, как положено, стояла своя тумбочка, на стенах висели картинки. Это были скромные владения четырех разных людей, живших под одной крышей, на виду друг у друга. Среди космонатов и артистов красовались незнакомые женские лица — по всей вероятности, сами хозяйки этих уголков.

Так Звягин познакомился, переходя от стены к стене, с четырьмя девушками. Все они были примерно одного возраста, не бог весть какие красавицы, но и не дурнушки, и, судя по выражению лиц, к искусству фотографии относились серьезно. Одна из них была Ниной Журавлевой.

Затем, пользуясь своей безнаказанностью, Звягин начал более подробный осмотр. На одной из тумбочек лежала книжка, на другой — письмо, которое он подержал в руках, но читать не стал, над третьей висела гитара. Он решил развлечься и снял ее со стены.

Когда-то он немного играл.

И, видимо, на звуки гитары в комнату заглянул парень.

— Привет! — сказал он. — А Людка где?

Звягин не знал, где Людка.

— Не приходила? — удивился парень. — Я утюг возьму, ладно?

— Бери, — разрешил Звягин. — Только не забудь принести.

— Само собой, — сказал парень. — А ты кого ждешь?

— Журавлеву Нину.

— Нину? — и парень странно посмотрел на Звягина. — Ну давай жди. Она, по-моему, придет не скоро...

— Послушай, — Звягин остановил его в дверях. — А койка ее которая, не знаешь?

— Отдохнуть? А ты вот здесь приляг, — показал парень.

И исчез с утюгом.

Звягин отставил гитару, достал из кармана блокнот и сел за стол писать записку.

Потом долго искал, где бы ее оставить. Одинаковые кровати стояли у стен, милые девичьи лица смотрели с фотографий.

Он вложил записку между струн гитары, гитару водрузил на стул.

Второй адрес привел Звягина в старый аккуратный переулок с тихими двориками, в одном из которых, среди флигелей, он обнаружил дверь с нужным номером.

Дверь открылась на ширину цепочки. В отверстие просунулось детское личико.

Это была девочка лет десяти. Она смотрела с любопытством.

— Никого нету, — сказала девочка.

— А мама где же?

— А где ей быть-то, — удивилась девочка. — На работе.

— Журавлева Нина Ивановна?

— Кто?

— Мама.

— Почему? — опять удивилась девочка. — Елена Степановна. И не Журавлева, а Твердохлебова.

Звягин заглянул в бумажку.

— А где тут Журавлевы?

— Мы Журавлевы, — сказала девочка. — Я Журавлева.

— Нина Ивановна?

Теперь они оба разглядывала друг друга.

— Я, — сказала девочка, — Нина Ивановна... А вы кто? Из райжилотдела?

Звягин еще раз сверился по бумажке.

— А больше тут нет Нины Ивановны?

— Больше нет.

— Ну, хорошо. До свидания, — Звягин уже уходил, девочка смотрела ему вслед. — А тебе не скучно жить?

— Нет, — сказала девочка.

— А почему не в школе?

— А каникулы!

И опять открылась дверь на ширину цепочки, выглянул — «Вам кого?» — мальчик. На этот раз был мальчик.

— Журавлева здесь живет?

— Да. Только она дома не принимает.

— А где же? В поликлинике?

— Почему в поликлинике? В народном суде, — сказал мальчик с достоинством.

Нина Васильевна Журавлева работала в народном суде. Звягин занял очередь в ожидании приема. Рядом, вдоль коридора, на отполированных скрипучих стульях сидели старые и молодые — какая-то молчаливая пара и древняя старушка, и бойкий мужчина в тенниске, и хмурый мужчина, и женщина с неподвижным взглядом.

Здесь шел свой разговор — для посвященных.

— Если в иске отказано, то лучше и не ходи, — объяснял соседу бойкий мужчина. — Она женщина принципиальная: да-да, нет-нет... Мамаша, мамаша! Вам только узнать — и нам только узнать, всем только узнать, для того и сидим! — бойкий мужчина следил за очередью. — Идите, идите, молодые люди, ни пуха, ни пера...

Звягин скучно глядел по сторонам.

Он решил уже не дожидаться, прошелся взад и вперед по коридору и наконец, сообразив, что может войти по такому делу и без очереди, занял позицию у двери.

Но бойкий мужчина был к тому же и зорок.

— Далеко, молодой человек? — осведомился он вкрадчиво.

Звягин не успел ответить — дверь открылась, вышла средних лет женщина, крупная,

с толстыми ногами. В очереди сразу зашевелились, кто-то привстал, кто-то поздоровался. Женщина окинула взглядом сидящих.

— Семенов, — сказала она, заметив кого-то в очереди, — вы напрасно ждете, больше до суда разговаривать не будем. А вы, Баринова, зачем? Дело передано на исполнение, больше ничего не надо, идите себе спокойно... Вы ко мне, товарищ? — вдруг обратилась она к Звягину.

На ней был темный жакет, белая блузка, какой-то значок в петличке. Усталое, красивое еще лицо, не соответствовавшее фигуре, застыло в выражении строгой официальности.

— Нина Васильевна? — вдруг растерялся Звягин. — Да, я, собственно, к вам... по личному делу.

— Вы записаны на прием?

— Нет, я не записан.

— Тогда — пожалуйста, у секретаря.

Выражение официальности вдруг, на мгновение, сошло с ее лица и сменилось любопытством. «Пожалуйста», — повторила она и зашагала по коридору тяжелой неуклюжей походкой.

— Вон там секретарь, — показали Звягину.

Но Звягин все еще смотрел вслед судье, пока она не скрылась за дальней дверью.

Записываться он не стал.

Следующий адрес был не в самом городе, а в новом его предместье, так называемом микрорайоне, не имевшем пока названия, с кварталами, которые также не получили еще имен и числились под номерами. В одном из таких совершенно одинаковых, впрочем уже довольно красивых домов новой постройки, Звягин и отыскал нужную ему квартиру.

Дом только-только заселялся. Чья-то мебель стояла на пороге — шкаф, стулья, матрацы.

— Здравствуйте, — сказал Звягин открывшей ему женщине. — Могу ли я видеть Нину Ильиничну?

— Это я. — Женщина вытерла руки о фартук и пропустила гостя. — Сейчас, минуточку. Проходите, пожалуйста... У нас тут, видите...

— Ничего, не беспокойтесь. Я, собственно, ненадолго, — сказал Звягин, переступая через какие-то доски, жестянки, рулоны обоев, наваленные по коридору. — Моя фамилия Звягин...

Миновав коридор, он оказался в неожиданно чистой и светлой, до блеска начищенной комнате с мебелью, стоящей уже в полном порядке. Женщина вошла следом и остановилась.

Видимо, такие неожиданные визиты рождают смутную тревогу. Женщина смотрела с напряженным ожиданием. Было ей на вид лет тридцать — тридцать пять, и, разглядев ее, Звягин увидел, что она красива.

— Да, пожалуйста, — сказала она наконец и почему-то обернулась в сторону двери.

— Вы не писали мне?

— Вам? — удивилась женщина.

— То есть, собственно, не мне лично. Я — с телевидения... Не удивляйтесь, я ищу в вашем городе Нину Журавлеву...

— Это я...

— Нину Журавлеву, которая прислала нам письмо.

— Как интересно, — сказала женщина.

В дверях появился коренастый молодой еще человек в тренировочном костюме.

— Володя, — сказала женщина, — товарищ с телевидения. Знакомьтесь, это мой муж.

— Журавлев, — сказал мужчина, недоверчиво глядя на Звягина.

— Какая-то Нина Журалева написала им письмо, товарищ разыскивает. Я объясняю, что это не я.

— А кто тебя знает, — пошутил Володя. — Сейчас все пишут письма... Вы присаживайтесь, пожалуйста. Вот сюда можно. Куда хотите. — И сел напротив. — Так что за письмо? — Володя посмотрел на жену. — Вообще-то она у меня немножко графоман. Любит водить пером по бумаге. («Да ну те-

бя!» — улыбнулась Нина.) Лет десять назад тут очерки писала в молодежную газету. Это она, она!

— Он шутит, — сказала Нина.

— У нас тут вообще богатый материал, — сказал Володя, все еще разглядывая гостя. — Вы у нас раньше не были? Первый раз? Посмотрите, советую. Тут есть что посмотреть. Новый совсем район. По существу, город. Комбинат посмотрите. Уникальное сооружение. О нас когда-то писали много. Вы Курочкина знаете?

— Да-да, — сказал Звягин.

— В театре побывайте. Кстати, есть Журавлева актриса. Заслуженная. Может, она? И тоже, по-моему, Нина или Наталья. Театр у нас неплохой. Так вы, значит, с телевидения?

— Да.

— А Самсонова не знаете? Виктора? Комментатор тоже. По спорту. Мы из одного дома. Москвичи. Сейчас он, правда, переехал, квартиру получил... Когда-то к нам писатели, журналисты много ездили. Сейчас что-то перестали... Письмо-то у вас с собой? — спросил он вдруг, без перехода.

— Да, — сказал Звягин.

Произошла заминка. Показывать письмо Звягин не стал.

— Честно вам скажу: надоели эти писатели, — вдруг признался Володя. — Которые пишут письма, я имею в виду. Это ж прямо болезнь какая-то. Муж обидел — письмо в редакцию. Мастер нагрубил — письмо. Кинофильм скучный — опять пишут! Два года я здесь начальником производства, и все два года — то на меня, то на директора. Мы уж даже привыкли!

— Вы, наверно, принимаете меня за кого-то другого, — усмехнулся Звягин. — Это письмо, о котором я говорю, оно абстрактное. Вообще — о жизни. Есть люди, которым скучно жить...

— Кому скучно? Этой Журавлевой, что ли? — Володя невольно посмотрел на жену, которая в это время уже накрывала на стол. — А сколько ей лет?

— Этого она не пишет.

— Замужем?

— Не знаю.

— Профессия есть?

— Есть вроде.

— Вот именно, что вроде, — заметил Володя. — Ну и что? Почему это она пишет вам? Чтоб вы ее развеселили?

— У нас есть такая передача. «Вечерние беседы», — объяснил Звягин.

— Понятно. Давайте пить чай. — Володя явно утратил интерес к разговору. — Вам покрепче?.. Ясно. «Вечерние беседы». «Наш ответ Нине Журавлевой». — Он опять взглянул на жену. — Это про тебя! «Почему нам скучно?» «Что делать, если нет романтики?». «Романтика есть всегда, надо уметь ее найти». Тоже правильно! — сказал он, назидательно подняв палец, и встал из-за стола: в соседней комнате звонил телефон.

Сразу стало очень тихо. За стенкой кто-то настойчиво упражнялся на фортепьяно. Звягин прислушался.

— Дочка, — сказала Нина Ильинична.

До сих пор, в продолжение всего разговора, она так и не выказала интереса к гостю и его, казалось бы, столь необычной миссии. Сейчас, наедине со Звягиным, она продолжала молчать. Так они и сидели молча в странной обоюдной скованности. Наконец вернулся Володя.

Он успел переодеться. Теперь он был в костюме, на ходу повязывал галстук, торопился и был, пожалуй, уже не Володей, а Владимиром Павловичем или Петровичем, как его там звали, начальником на крупном предприятии или стройке, у которого даже сегодня, в воскресный день, телефонные звонки и дела.

— Какая-то детективная история, — сказал он, возвращаясь за стол, чтобы уже энергично, не теряя времени, допить свой чай. — И там что, нет обратного адреса? — это относилось к Звягину, речь шла опять о письме. — Слушай, а может, это Валентин? — Владимир Павлович обернулся к жене. — У нас тут любители разыгрывать.

Своего рода хобби. Юмористы! Это даже интересно!

Опять звонил телефон.

— Я уехал, — сказал Владимир Павлович жене, посылая ее к телефону. И опять, как вначале, стал рассматривать Звягина.

— Вы где остановились-то?

— В гостинице.

— И вот за этим вас и посылают в командировки? — Он усмехнулся. — Хорошо живете!.. А может, хватит уже, — взгляд его стал серьезным, он не шутил, — морочить людям голову этой романтикой, а?.. Мы вот с ней, когда поженились, первый год на Иртыше, в палатках жили. Воспалением легких переболело половина. Почему? А потому что начальство наше не чесалось насчет нормальных условий. Зачем они, нормальные-то, что за предрассудки есть три раза в сутки! Это ж тогда не будет романтики, что ж про нас журналисты напишут?.. А я вот сейчас моих рабочих поселяю по два-три человека в комнате — неженатых, а женатым отдельные, не так вот, как мы с ней, прости меня, за занавеской спали... Отдельная комната, горячая вода, кафель! Сначала — жилье, а потом производственные помещения, ты учти! Человеку надо сперва дать, а потом требовать, а не наоборот...

— Савостьянов звонил, — вставила Нина Ильинична.

— Я еду... Ну так вот! — Уже не хотелось прерывать такой разговор. — А от вашей этой романтики, дорогой товарищ, одни убытки. Знаем, пробовали! Раз-раз, навалились! День — работа, два дня простой — там еще какие-то романтики материал забыли подвезти. А там глядишь — и работать некому. Где романтики? А разбежались! Не понравилось — сел, уехал, там ему где-то синюю птицу обещали! Ты посмотри, текучесть у нас какая. Миграция! Нынче здесь, завтра там! А кто летает-то с места на место? Мещане-обыватели — не летают, они уж мебель купили, пианино. Все опять — романтики! Вот о чем писать-то надо, молодой человек!.. — И никак не мог закончить, продолжал уже в дверях. — А мы все носимся, страдаем, что кому-то скучно, общество, видишь ли, виновато, недовоспитали!..

Посмотрел на часы.

— Вам куда?

...В машине Владимир Павлович сидел за рулем молчал, не оборачивался. Звягин видел его крепкий затылок.

— Дворец культуры, — он полуобернулся к Звягину и показал на здание с колоннами, мимо которого они сейчас проезжали. — С культурой пока слабовато. Кино—танцы, танцы—кино. Скучно, это верно. Что правда, то правда.

Машина шла теперь по широкой магистрали, где по одну сторону высились новые корпуса, а по другую — простиралось незастроенное пространство.

Потом машина остановилась.

— Вот здесь — автобус, — сказал Владимир Павлович. — Прямо до гостиницы вас довезет...

Машина уехала. Звягин остался на автобусной остановке.

— Да их тут пять человек! Все Журавлевы, все Нины! — Звягин сидел в гостиничном номере, в кресле, пристроив на коленях телефонный аппарат, и говорил в трубку: — Вот, представьте, такая история. Одна — несовершеннолетняя, другая — народный судья, третьей лет тридцать пять, мужняя жена, говорит, что не она писала. И в самом деле, наверно, не она... Остались еще две... Я даже думаю, можно на худой конец свести всех вместе, что-то вроде круглого стола... Что-что? Да узнают, конечно. Завтра надену черные очки... Так, Люсенька. Теперь просьба: нет ли у вас там под рукой книжки с телефонами ваших сотрудников? Посмотрите. Там есть у вас такая Ира... В том-то и дело, что не знаю фамилии. У вас их две? Три? В таком случае черненькая... Нет ее телефона?.. Ну хорошо, завтра. Жаль, что не сегодня... Ладно, Люсенька, я вас целую. Я говорю: целую! Цапля, Елена, Любовь, Ульяна, Юлия!..

Он положил трубку.

Сейчас впервые мы видим его в одиночестве. Вот он водворил на место телефон, поднялся, прошелся по комнате.

Постоял у окна. В городе горели фонари, был вечер.

В гостиничном коридоре, за столиком, несла свою вахту дежурная. Звягин подошел к ней.

— У вас почитать ничего не найдется?

Женщина посмотрела на него удивленно, кажется, узнала. Порылась в ящиках стола.

— Вот разве что журнал. Старый, правда. «Здоровье»...

И еще смотрела ему вслед, когда он уходил с журналом в руках.

Утром он нацепил черные очки.

Он шел по улице, читал вывески, смотрел в лица прохожих и ощущал себя в новой роли, которая ему нравилась.

Остановился он у магазина «Культтовары». Посмотрел на свое отражение в витрине. Вошел.

В спортивном отделе толпился народ. В отделе грампластинок играла музыка. У других прилавков было сравнительно пусто.

Звягин обошел магазин, рассматривая полки, как бы невзначай приглядываясь к табличкам «Вас обслуживает...» с фамилиями продавцов.

«Журавлева Н. С.» — значилось на бумажной полоске, вставленной в прорезь трафарета.

За прилавком никого не было. Двое покупателей ждали продавца.

Она появилась из боковой двери — девушка лет двадцати пяти, а может, и старше.

Это было одно из тех лиц, над которыми старательно потрудилась косметика, чтобы придать им этот среднемолодой, не поддающийся определению возраст. Девушка вскинула на покупателей светлые, подведенные черным глаза.

Очередь дошла до Звягина.

— Мне, пожалуйста, вот этот портфель, — сказал Звягин, сообразив, наконец, что он находится в отделе канцелярских принадлежностей.

Девушка небрежным жестом положила портфель на прилавок.

— Слушайте, вы не торопитесь, правда? — сказала она вдруг. — Сделайте одолжение, я не могу отойти, вон там напротив — мороженое...

Звягин слегка удивился, кивнул и направился к двери.

— Алло, послушайте! — девушка окликнула его и показала на пальцах: два.

Звягин купил на улице два брикета. Второй предназначался для продавщицы соседнего отдела.

— Спасибо, — сказала Нина. — Сколько я вам должна?.. — Звягин махнул рукой — «пустяки», и она легко согласилась. — Ну ладно, будет за мной...

Они с подругой стали в угол, у двери, чтобы не быть особенно на виду. Они кусали свои брикеты и о чем-то весело шептались, совершенно забыв про Звягина.

Темп был потерян. Оставалось уйти, либо вслед за первым ходом тотчас сделать второй.

— Скажите, пожалуйста, — решительно двинулся вперед Звягин, — у вас нет однофамилицы?.. — Нина обратила на него удивленный взгляд. — Я знал одну девушку — тоже Журавлева и, кстати, похожа на вас...

— Ее зовут Маруся? — последовал встречный вопрос.

— Совершенно верно.

— А может, Анфиса?

— Нет, кажется, Маруся.

— Это моя мама, — сказал девушка. — Я ей передам от вас привет.

И, потянувшись к трафарету, выдернула табличку со своей фамилией.

— А я не шучу, — решил не сдаваться Звягин. — Ее фамилия Журавлева и зовут тоже Нина, как и вас...

— Ого! — сказала девушка.

— Могу вам даже открыть карты. Я эту

девушку разыскиваю. Мне дали неправильный адрес: Полярная, двадцать два.

— Это мой адрес.

— В том-то и дело!.. Ну ничего, я попробую еще поискать.

— Попробуйте.

— А это не вы? — спросил Звягин.

— Нет, не я, — спокойно ответила Нина и отошла к другим покупателям.

Затем она снова с удивлением посмотрела на Звягина, почему тот не уходит, — и наконец взяла инициативу в свои руки.

— А вы что, приезжий?

— Да.

— Лицо не здешнее... Командировочный?.. Это видно. У нас почему-то полно командировочных в магазине — чем объяснить?.. Вот так станет вроде вас — и стоит. Время идет, зарплата тоже... Один себя за иностранца выдавал, смех! «Май герл, ю ор ванде фу. Вот ду ю ду ин сикс о клок тудей». Я ему говорю: дурачок, тудей-сюдей, у тебя небось тройка за произношение!

— Вы вечером заняты? — спросил Звягин.

— У вас что, два билета в кино, один случайно лишний?

— Билетов у меня нет.

— Гм... — Девушка смотрела на него оценивающим взглядом. — А когда у вас поезд обратно?

— Еще не скоро, — сказал Звягин.

— Ну ладно, посмотрим. Портфель не будете брать?

— Обойдусь.

— А ты, оказывается, не такой робкий. Я-то сначала думала... — говорила Нина, танцуя со Звягиным.

— Ты тоже.

— А чего робеть, правда?

— Конечно!

— Подошел и познакомился.

— Именно!

— Человек человеку друг!

— Еще бы!..

Это был обыкновенный танцевальный зал, вернее, фойе какого-то клуба, с толкущимися парами, публикой вдоль стен и серьезно настроенными дружинниками. Оркестр состоял из нескольких парней в белых рубашках, при галстуках, и играл вполне по-современному — самоновейшие вещи в джазовой обработке, с синкопами, трелью барабана и солирующей трубой. Танцующие исполняли свои обязанности по-разному, в зависимости от возраста, опыта и осведомленности: пожилая пара танцевала старое танго, люди помоложе использовали ту же музыку по-своему.

— Ты Дима, что ли?

— Почему Дима? Юра.

— Правильно, Юра. Почему я решила, что Дима? Ничего танцуешь. Учился?

— Всю жизнь.

— Я вижу... А может, ты артист?

— В какой-то степени.

— А ну, очки сними.

— Пожалуйста.

— Да нет вроде... — посмотрела и удостоверилась Нина. — «Дима»! Ну расскажи чего-нибудь.

— Что тебе рассказать?

— Ты одинокий, верно? Жена тебя не понимает. Нет общего языка.

— Я холостой.

— Что ж это так отстал?

— Не везет.

— Хм!

— А ты что ж не замужем?

— А где ж его взять-то? Хороших на всех не хватает. Хороший, он тоже ищет себе получше. С квартирой.

— А любовь?

— Любовь — обязательно! Как же это — без любви!

— Все ты знаешь! — наконец рассмеялся Звягин.

— А как же. Книжки читаем. Телевизор... — тут она сделала знак трубачу, мимо которого они проходили в танце, и трубач ответил фамильярным кивком, а ударник помахал рукой и погрозил пальцем. Она тут всех знала. — Вы где живете-то?.. — она вдруг перешла на «вы».

— В гостинице. А ты?

— Я человек свободный. Сейчас мы вместе с Галкой живем, у нее. Вам Галка моя нравится?

— Ничего.

— «Ничего»! Много вы, мужики, понимаете! Первый сорт девка. Пригласите ее на танец, ладно? Вы ей понравились.

— Так у нее ж есть кавалер.

— Да ну, кавалер!

— А кто он такой?

— А черт его знает. Тоже какой-то вроде вас. Первый раз вижу...

Галка с кавалером прошла в танце совсем рядом, и они с Ниной обменялись улыбками. Кавалер был видный из себя, с длинными баками, в кожаном пиджаке.

Потом все четверо отошли в сторону.

— Ну что, девочки, какие планы? — спросил Галкин кавалер. — Будем отбивать ноги или двинем куда-нибудь?

— Вот Леша предлагает пойти в «Горизонт», посидеть, — сообщила Галка. Кавалера звали Лешей.

— Можно и дома сообразить, — предложил Леша. — Гастроном до одиннадцати, успеем.

— Это где дома-то? — спросила Нина. — У тебя, что ли?

— Пожалуйста, — сказал Леша. — Ты как?

Это относилось к Звягину. Звягин согласился.

— Лучше у нас, — сказала Галка.

— Ну пошли, — сказал Леша.

Нина помахала рукой оркестру, ей опять ответили; потом она попрощалась с кем-то еще и, подхватив под руку Галку, пошла с ней вперед, к выходу.

Мужчины пошли следом.

Звягин искоса поглядывал на своего напарника — теперь они были напарники. Тот протянул ему сигареты.

— Куришь?

Чиркнул зажигалкой.

— У тебя как насчет башлей? — спросил он затем. — У меня пятерка.

— Есть, — сказал Звягин.

— Возьмем, значит, бутылку белого, бутылку красного, да? Или две белого?.. — спросил напарник. — И давай, значит, решим. Твоя которая? Эта или та?

— Эта, — сказал Звягин, входя в роль.

— Нинка, что ли?

— Ну да.

— Ишь ты, какой. Ну ладно.

— Надо бы еще их спросить, — сказал Звягин.

— А чего их спрашивать? — удивился Леша. — Они сейчас сами ждут, как мы с тобой решим. У меня вообще хата приличная, не моя — товарища, так что в случае чего... Но ты будь в курсе, учти: эта твоя имеет тенденцию. Понял?

— Не понял.

— Пойти поужинать, а потом смыться.

— Ну да!

— Мне еще Шурик говорил. Шурика знаешь?

Так были установлены отношения полного панибратства. Звягин и его партнер неспешно шли за дамами и все еще обсуждали перспективы вечера. У дам был, очевидно, свой разговор.

— Со мной эти номера не проходят, — продолжал Леша. — Я люблю так: или-или. Без дураков. Или ты идешь или не идешь, и не строй из себя дурочку. Правильно? Вчера у меня случай был...

— А ты где работаешь? — спросил Звягин.

— Я? Старик, будешь удивляться. Красный Крест, понял?

— Это в каком смысле?

— Ну, Красный Крест — общество. «Красный Крест и полумесяц». После института направили. Работа ничего, не пыльная, платят мало... Так слушай, вчера, значит, сижу в этом, как его, «Горизонте» — знаешь кафе «Горизонт»?

— Слушай, так ты доктор? — спросил Звягин.

— Ну, доктор, — а что?

— И диплом есть?

— И диплом, а чего... Прописать от меланхолии?

— У меня отец был доктор, — сказал Звягин. — На дверях медная табличка висела: «Доктор Звягин»...

— Ну и что?

— Ничего. К слову.

— Анекдот знаешь? Едут в поезде двое...

— Знаю, старик. Все пять вариантов... Девочки! Нам сюда! — позвал Звягин, остановившись у дверей гастронома.

— А вы берите и приходите, — сказала Нина. — Вы что возьмете? Мы портвейн не пьем, учтите. Только хорошее сухое, в крайнем случае шампанское... И жратвы какой-нибудь, а то у нас шаром покати... Батон возьмите... Вот наш дом, за углом — Московская, двадцать четыре, квартира девять. Видите, дом серый? Со двора, третий этаж...

Через несколько минут Звягин с Лешей, таща под мышкой бутылки, а в руках свертки с закуской, поднимались на третий этаж серого дома. Освободив руку, Леша позвонил.

Никто не откликнулся.

Леша еще раз, на всякий случай, проверил номер квартиры. Все было правильно. Он позвонил снова.

Наконец за дверью послышались шаги.

— Кто там? — спросил мужской голос, и дверь открылась на ширину цепочки.

Мужчина поглядел на нежданных гостей.

— Нам Нину, пожалуйста, — вежливо попросил Леша.

Мужчина скрылся в передней, затем, секунду спустя, появилась девушка — она открыла дверь во всю ширину и закричала:

— А ну, убирайтесь откуда пришли! Слышите? И скажите Нинке, чтоб кончала эти номера, а не то я ей, дуре, такое устрою! Ну, живо!

Оба кавалера попятились к лестнице. Дверь захлопнулась.

— Подожди, какая квартира? — засомневался Леша.

— Та самая, — уже давясь от смеха, сказал Звягин. — Можешь не сомневаться!

— Тьфу, черт! — выругался Леша и чуть не уронил свои свертки.

Машины стояли в два ряда вдоль стен, образуя широкий длинный проход. Он тянулся улицей из конца в конец цеха. Это был цех прядильно-ткацкой фабрики, прядильный цех, в котором работали сейчас тысячи веретен и лишь кое-где среди машин мелькали косынки и лица девушек-работниц... Звягин шел по цеху в сопровождении двух мужчин. Один из них, начальник цеха, что-то объяснял ему, другой молча следовал рядом.

У одной из машин все трое остановились.

— Данилович Галя, — сказал начальник цеха, представив худенькую девушку, которая, как и все в этом цехе, обслуживала сразу несколько машин и через секунду уже скрылась за одной из них. — Чемпион в своем деле. И вообще мастер спорта, учтите. Гимнастка. Это в наших условиях не так просто!.. — он говорил, напрягая голос, почти крича сквозь шум машин. При слове «гимнастка» он показал это жестами. — Вы запишите, — посоветовал он Звягину, — это для вас интересно!

Это совсем не было интересно для Звягина, и к тому же блокнота он не держал. Но сейчас он выступал в роли корреспондента, человека серьезного и ответственного, и он слушал, чуть нахмурясь, и компетентно кивал и даже стал что-то записывать — благо нашлась какая-то бумажка в кармане.

Гимнастка Галя Данилович в очередной раз вынырнула и оказалась рядом. Пальцы ее проворно сновали среди веретен.

— Гончарова Люда... — Эта оказалась совсем молоденькой. — Талант! — продолжал с гордостью начальник цеха. — Девочка из деревни, никогда фабрики не видела, а какие руки!..

Ни девочка из деревни, ни мастер спорта не обратили никакого внимания на гостя да и на самого начальника цеха, хотя разговор шел, ясное дело, о них. В этом безраз-

личии было достоинство людей, делающих свое дело. А кроме того, работа у них была такая, что и не очень-то отвлечешься.

— Вы записали? — спросил ревниво начальник цеха. — Вам что, именно Журавлева нужна? Я ничего плохого о ней не скажу, девочка как раз очень старательная, но она у нас еще без году неделя, ученица. Когда к нам Журавлева пришла, Петр Михайлович?

Петр Михайлович, очевидно помощник начальника или мастер, ответил сразу:

— Летом, в июле месяце.

— Вот она, — начальник цеха остановился. — Хотите с ней побеседовать? — и сделал знак Петру Михайловичу.

Девушка, которую звали Ниной Журавлевой, ни о чем не подозревая, двигалась вдоль машины. Лишь на секунду, как и остальные, взглянула она в сторону гостей. Милое юное личико, светлые волосы, стянутые косынкой. Больше ничего нельзя было и приметить при столь беглом знакомстве. Вот она уже и скрылась, ушла к соседней машине — своим, ей одной понятным маршрутом.

— А вот с нашими бабушками — с ними уж никто не сравнится — прокричал начальник цеха, продолжая вести Звягина и ревниво следя, чтобы тот записывал. — Самый безотказный народ! Вот, смотрите, это наша Таисия Федоровна. Уже, как говорится, в пенсионном возрасте, у нас раньше на пенсию уходят, в пятьдесят лет. Никакой мужчина, вы заметьте, не выдержит на этой работе. Нас с вами поставить. Не сможем! Почему нет мужчины прядильщика? Нету! Вот и считайте, где слабый пол, где сильный!... Где мужик, а где бабушка!

С этими словами он привел Звягина к себе в контору — помещение, выгороженное внутри цеха. Тотчас за ними вошла сюда и Нина Журавлева.

Она вошла и остановилась, вопросительно глядя, в пестром своем платочке, в пестром халатике-мини, в тапочках.

— Заходи, заходи, не бойся, — сказал ей начальник цеха и пододвинул стул. Она села.

— Здравствуй, Нина, — сказал с непринужденностью Звягин. — Наконец нашлась! Я даже записку оставлял.

— Да, — сказала девушка.

— Что ж не позвонила?

Девушка не ответила.

— Так, ну что ж, — сказал Звягин. — Ты, наверно, уже догадываешься, кто я такой и зачем приехал.

— Нет, не догадываюсь. — Девушка подняла глаза на Звягина. — Вы всем говорите «ты»?

— Нет, пожалуйста, — Звягин ответил великодушной улыбкой. — Если это вас смущает!.. — Поглядел на начальника цеха, тот уютно расположился за столом, не думая уходить. Девушка сидела в позе покорного ожидания. — Ну, расскажите мне что-нибудь о себе. Вы — здешняя?

— Нет.

— У нас местных мало в текстильной промышленности, — сказал начальник цеха. — Это общее явление. Все в основном приезжие.

— Откуда же вы приехали?

— Из Ленинграда, — сказала девушка.

— Вот оно что. У вас тут родные?

— Нет родных.

— Ясно, — сказал почему-то Звягин и забарабанил пальцами по столу. Разговор не клеился. — Видите ли, я вам скажу, в чем дело, — он внимательно посмотрел на Нину. — Я ищу здесь девушку, которая написала нам письмо.

— Вам письмо? — в глазах Нины мелькнуло наконец что-то похожее на интерес.

— Это не вы? — спросил Звягин.

— Не я, — сказала она и улыбнулась.

— Жаль.

— Ничем не могу вам помочь.

Этот тон и удивлял и сковывал Звягина. Роль не получалась. Девушка сидела перед ним с выражением скуки на лице. Может быть, она лукавила.

— Ну, а как вы все-таки здесь оказались — в этом городе, на фабрике, если не секрет?

— Приехала.

— Вот так, села и приехала?

— Ну, были, наверное, причины, — она опять подняла глаза на Звягина. — Они не представляют для вас интереса.

— Почему вы думаете?

— А почему мои личные причины должны представлять для кого-то интерес? — удивилась она спокойно и обернулась к начальнику цеха. — Я пойду, Николай Игнатьевич? Там Парфенова за меня...

Улыбнулась Звягину на прощанье.

Николай Игнатьевич был смущен.

— Тут с ними ухо держи востро! — объяснял он Звягину. — Молодежь!.. А вам конкретно Журавлева нужна? А то, например, если выступить, есть очень хорошая кандидатура. Золото девчонка... Ну-ка узнай, Петр Михайлович: Нестеренко сегодня в какой смене?

Обернулся к Звягину:

— Вам бумаги дать?

И протянул целую стопку.

В номер гостиницы постучали. Звягин поспешно натянул брюки и пошел открывать.

На пороге стоял парнишка-солдат.

— Простите, — сказал он вежливо. — Это номер сто тридцатый? Мне Звягина.

— Я Звягин. Слушаю вас.

— Я, наверно, не вовремя.

— Ничего.

— Вы приходили на фабрику. К Журавлевой Нине.

— Приходил.

— По какому вопросу? — довольно требовательно осведомился парень.

— А в чем дело? Вы кто? — спросил в свою очередь Звягин.

—Я ее муж.

— Очень приятно, — сказал Звягин. — Я не знал, что она замужем. Мне, вероятно, следовало обратиться к вам?

— Нет, зачем же, — сказал парень серьезно, не принимая иронии. — Я просто хотел бы знать, что вам нужно. Вы говорили о каком-то письме.

— Совершенно верно, — Звягин уже входил в очередную роль.

— Какая-то очень туманная история, — сказал солдат.

— Разве? — сказал Звягин.

— Ну, а как же? Очень странная история, согласитесь. Вы приходите сначала в общежитие, так? Оставляете записку с телефоном гостиницы...

— Эта гостиница, насколько мне известно, не пользуется дурной репутацией. Я специально выяснял.

Солдат не улыбнулся.

— Вы что, действительно, с телевидения? — спросил он, разглядывая Звягина.

— Да, представьте... Вы, может быть, присядете?

Солдат посмотрел на стул, но садиться не стал.

— Что за письмо? — спросил он в упор. — От ее родителей?

— От чьих родителей?

— Нины.

— Да нет, причем здесь родители, — удивился Звягин.

— А от кого?

— От женщины по имени Нина Журавлева.

— Может быть, тезка?

— Может быть. Даже наверное.

— Дикая какая-то история, — вдруг растерянно признался солдат. — Ну хорошо. Простите.

— Постой, — Звягин смотрел на него с непритворным сочувствием и симпатией. — Теперь уж я ничего не понимаю. Присядь на минутку. Вы что, скрываетесь?

— Вроде того, — сказал солдат, слабо улыбнувшись.

Некстати зазвонил телефон.

— Алло! — крикнул в трубку Звягин. — Да! Давайте!.. — И движением руки усадил солдата. — Это кто же? Люся? Валя?

Приветствую вас, Валя. Это вы мне звоните или я вам звоню? Я ведь тоже заказал... Ясно... — он покосился на солдата. — Валя, не в службу, а в дружбу, — там у вас есть Ира. Их, собственно говоря, две или три, мне нужна черненькая. Та, что недавно... Дайте ей, пожалуйста, мой телефон. Скажите, что это срочно.

Солдат сидел в принужденной, неловкой позе. Разговоривая по телефону, Звягин посматривал на него. Сел напротив.

— Вас как зовут?

— Слава, — сказал солдат.

— Слава... Может, я могу вам помочь?

— Спасибо. Вы нам уже помогли... Это сложно объяснять...

— А все-таки?

— Видите... — начал солдат, все еще раздумывая. — Ну, в общем, она уехала в этот город со мной... вернее, за мной. Меня в декабре призвали...

— Так-так.

— Да, в общем, долго рассказывать.

— Я, кажется, уже понял.

— Да нет, вряд ли. В общем, я на год старше. Я уже окончил, она — в десятом, мы из одной школы... Ну, в институт я не прошел, куда собирался. Судостроительный. В другой не стал подавать, не захотел... Зачем я вам все это рассказываю?

— Да нет, продолжайте.

— А уж все, нечего продолжать.

— И, значит, она, ваша Нина, окончила свой десятый класс, взяла чемодан и — к вам?

— Даже и не брала чемодана.

— Вот как здорово! — обрадовался Звягин.

— Ну, я не знаю, здорово или нет, — сдержанно отвечал солдат. — В общем, вы когда появились и стали ее разыскивать, мы сразу почему-то подумали, что это связано с ее родителями. Там у нас с ее родителями загвоздка.

— Понятно.

— Ну, и решили: не тянуть. Завтра свадьба у нас. Вот так.

— Поздравляю!

— Вы считаете, правильно?

— Абсолютно!

— Не знаю. Правильно или нет. Мне служить еще восемнадцать месяцев, она в общежитии, все пока в тумане... Ну, в общем, неважно. Это все жизнь, верно?

— Вы правильно сказали. Жизнь, — подтвердил Звягин. — Мы иногда боимся жизни.

Солдат кивнул.

— А что, собственно говоря, бояться. Еще поступите в ваш судостроительный, правильно? — продолжал Звягин.

— Возможно, — сказал солдат.

Он еще раз кивнул и ушел. Звягин смотрел ему вслед. Сейчас, наедине с самим собой, без актерства, он казался растерянным. Вспомнил, что не одет, нашел сорочку, стал медленно одеваться. В дверь постучали.

Вернулся солдат.

— Это я, — сказал он, прикрыв за собой дверь. — А вы приходите к нам. — Он смотрел на Звягина вопросительно. — Завтра, к семи... Я вам адрес запишу.

— Хорошо.

— Вы город знаете?

Опять звонил телефон.

— Алло! — сказал в трубку Звягин. — Ира?

Солдат достал из кармана аккуратную записную книжку и вечное перо.

— Ира, это вы? Здравствуйте! Доброе утро! Там у вас что, народ? Вот слушайте меня. Ну, во-первых, здорово, что вы позвонили. Это раз. Во-вторых: я, кажется, понял, чему вы смеялись, помните, вы смеялись... Что? Нет, это именно очень важно, — он почему-то волновался, к тому же перед ним стоял солдат — протягивал листок с адресом. — В-третьих... Минутку! Вы слышите, Ира! Сейчас, минутку! Подождите, пожалуйста.

Он проводил солдата.

— Вот слушайте. Есть одна идея. Сегодня у нас четверг, завтра пятница. Завтра в

23.10 вы садитесь в поезд и едете ко мне! Утром в семь я вас встречаю. Вот так!.. Почему смеюсь? Я не смеюсь! Ира, это блестящая идея! Я не смеюсь, я хочу вас видеть, что в этом смешного! Надо жить смелее, Ира! Мы иногда боимся жизни! В семь утра, у первого вагона, все, я вас встречаю! Ира! Алло! Разъединили? Спасибо...

Он зашагал в возбуждении по комнате. Телефон звонил снова. Он схватил трубку.

— Алло Не понял! Нина? Какая Нина? Журавлева? Какая Нина Журавлева?.. Ага, ясно. Здравствуйте, салют, — он был не слишком приветлив. — А я не знаю, как это получилось, вам лучше знать... Обиделся? Нет, почему же. Оценил ваш тонкий юмор. А как вы узнали мой телефон?... Но для этого надо было как минимум знать мою фамилию... Разве? Я что-то не помню... Что я завтра делаю? А у вас два билета в кино, один лишний?.. Собираюсь на свадьбу. Да, представьте!..

— Знакомьтесь!

Две Нины, Нина-прядильщица и Нина из «Культтоваров», не скрывая любопытства, смотрели друг на друга.

Свадебное пиршество было в разгаре. Как всегда, не хватило стульев. Кого-то уже потеснили, кто-то пересаживался; кто-то тащил тарелки... И, как всегда, новые гости появились как раз в ту минуту, когда произносился очередной тост и тамада — в этой роли выступал знакомый нам по фабрике Петр Михайлович — нетерпеливо ждал тишины, чтобы наконец объявить:

— Гостям — штрафную, гостям — штрафную! Прошу поднять за здоровье молодых!

Молодые в который раз выслушали поздравления и отвечали с покорной улыбкой, и чокались, когда к ним протягивали бокалы, и покорно целовались по требованию гостей. Солдат был на сей раз в черном костюме, в белой сорочке с оттопыренным воротником, как положено жениху. Нина-невеста, раскрасневшаяся от вина и поздравлений, что-то шептала ему на ухо, и он согласно кивал — у молодых были уже свои дела и мнения. Время от времени они обращали лица к гостям, демонстрируя самое почтительное внимание.

Петр Михайлович, на фабрике молчаливый, здесь был общителен и речист.

— Что ты мне налил, Николай, — спрашивал он со строгим видом. — Какое-то вино, не пойму, во рту горечь! — и кривился в подтверждение своих слов и хитро смотрел на гостей, но гости, все как один, умели понимать намеки и дружно кричали: «Горько!».

Это были люди разных возрастов. Рядом с пожилой четой сидели девчонки с фабрики; здесь же оказался некий майор, тоже, как видно, чей-то родственник или знакомый. Вооруженные силы были представлены также в лице трех смущенных солдат — товарищей жениха. Все они, и старые и молодые, успели освоиться за столом и не скучали, образовав свои маленькие компании, так сказать, по интересам.

Девушки осаждали Звягина:

— Вы, наверно, всю страну объездили? Да?

Жених успокаивал тамаду:

— Ничего, Петр Михайлович, были бы руки да голова. Проживем...

Все это происходило одновременно. Между тем, женщины меняли гостям тарелки: должен был последовать новый акт пиршества — «горячее». Главной здесь была уже знакомая нам Таисия Федоровна, «бабушка», как несправедливо назвали ее в цехе. Молодые прядильщицы, ее ученицы, старательно ассистировали ей. Теперь мы уже догадываемся, что кто-то из этих женщин — не сама ли Таисия Федоровна — и предоставил для свадьбы свой дом по причине отсутствия такового у жениха и невесты, а стол, вероятно, устраивали все сообща...

— Вы ешьте, — беспокоилась Таисия Федоровна, подвинув тарелки Звягину и Нине. — Положите холодца, это домашний

холодец. Девушки, дали бы человеку поесть!

Девушки, однако, были неутомимы. Звягин познавал, что такое бремя популярности.

— Вы считаете, что счастье целиком зависит от человека? — допытывалась одна из них, рыженькая. — А случайность, везение? Вы отрицаете, что существует случайность?

— Не отрицаю.

— А кто ваш любимый герой?

— Тиль Уленшпигель, — не совсем уверенно отвечал Звягин.

— Это в литературе. А в жизни?

— Можно, я подумаю?..

— А вот скажите, — вмешался один из гостей, пожилой мужчина, — курят по телевизору, это вы считаете, правильно? Выступает, рассказывает, и сигаретка во рту. Какой пример молодежи?

— Это верно, это мы учтем, — пообещал Звягин.

Нина-гостья тем временем о чем-то шушукалась с соседкой по столу, с которой успела познакомиться. Потом наклонилась к Звягину:

— Мы будем на «ты», ладно? Не возражаешь? Я им сказала, что ты мой парень...

Наконец тамада попытался, как ему и полагалось, направить разговоры в единое русло.

— Дорогой Слава и дорогая Нина! — сказал он, поднявшись и требуя тишины. — Еще раз за ваше здоровье и за ваших родителей. Ваше счастье — их счастье! — Кто-то не вовремя зааплодировал, и Петр Михайлович остановил его строгим взглядом. — Я что еще хочу сказать? Ты береги ее. Даже я не то хотел сказать. Ты ее защищай. Защищай! Твоя жена — это твоя честь, понял? — Жених утвердительно кивнул. — И ты от него не отказывайся, Нина. Ни при каких обстоятельствах. А то есть такие, которые ходят и капают, прошу прощения, на своих мужей. Лучше ты его прогони... убей!.. но не ходи и не жалуйся. Это стыдно.

— Я не пойду на него жаловаться! — пообещала Нина.

— А убивать-то зачем? — уже смеялись за столом.

Петр Михайлович махнул рукой:

— Не дали сказать!

— Да ты все сказал, Петр Михайлович!

— Мы поняли!

— Горько!

Словом, это была нормальная свадьба — не слишком шикарная, но и не бедная, с дружелюбно настроенными друг к другу гостями, с необходимым в таких случаях шумом, хотя и без пьяных пока; с музыкой и танцами, которые уже начинались; с озабоченными женихом и невестой. Молодежь танцевала, гости постарше оставались за столом. Нина-гостья тоже осталась на своем месте, угрюмо посматривая на танцующего Звягина — нашлась партнерша, которая его увела.

— Мы тоже ведь были молодые и начинали с нуля, — рассуждал тамада. — Ты когда женился, Коля? — строго спросил он у майора. — Сколько тебе тогда исполнилось?

— Восемнадцать, — признался майор.

— Восемнадцать, — повторил назидательно тамада. — А где вы с ней жили? — Майор махнул рукой. — Вот видишь. И жить-то было негде. А сейчас вспоминаешь как сказку, верно?

— Разошлись мы с ней, — сказал майор.

Этого тамада не знал.

— Ну прости меня. Но я что хотел сказать? Все равно молодость — это когда человек идет и не смотрит под ноги, верно?

— Время было другое, — заметила Таисия Федоровна, присевшая напротив майора. — Тогда восемнадцать и теперь — сравнили!

— И то правда, — согласился тамада. — Мы в восемнадцать уже знали, что такое кусок хлеба. А сейчас до седых волос — все дети!

— Ну уж какие там дети, совсем не дети! — возразила Таисия Федоровна. — Это мы в их возрасте были детьми. Ты посмотри на них сейчас. Я про всех не говорю, — добавила она, опасливо поглядев на молодых соседей по столу. — Придет после школы, своего ума нет, чужим жить не желает. Опоздала — подумаешь, опоздала! С утра намазанная, глаза сонные, в краске, сама сегодня рыжая, завтра черная...

— А вы тоже — мажьтесь, — сказала неожиданно Нина-гостья, и все посмотрели на нее. — Чего ж не мазаться? Это украшает женщину, — продолжала она с невозмутимым видом. — Вот у меня тетя: покрасилась — сразу хорошо. Зарядочку под музыку делает. А то все ходила — не поймешь. Тридцать восемь лет — как старуха. Толстая, бока вот такие, ест что попало... Пока муж не бросил!

Таисия Федоровна помрачнела. Они напряженно, с вызовом смотрели друг на друга, Звягин, уже вернувшийся к Нине, тихонько толкнул ее под столом.

— Ну, что, что? — сказала она ему громко. — Я, по-моему, ничего такого не говорю. Не правда, что ли? Заберут себе мужика и уже считают как собственность...

Кто-то засмеялся. Петр Михайлович как тамада поспешил перехватить инициативу:

— Ну это вы зря так обобщаете, — сказал он миролюбиво. — И вообще к чему эти разговоры. Вы, девушка, — простите, не знаю вашего имени — вы пейте, закусывайте, как хорошо... А работать — работать всем надо. Без труда, как говорится, само ничего не делается, верно?.. Вот у нас, смотрите, всюду нехватка рабочих рук. Текучесть, верно?.. Сколько ты на фабрике-то, Таисия Федоровна?

— Двадцать шестой пошел.

— Двадцать шесть лет, пожалуйста. Прогуляла хоть раз?

— Всю жизнь прогуливала! Раз, помню, трамваи не шли, тока не было, что ли, так — бегом, через весь город, чуть сердце не выскочило.

— Осторожно, смотрите, — сказала Нина. — Другой раз и правда выскочит.

Таисия Федоровна отвечала спокойно:

— А мне, девушка, не жалко, хоть и выскочит, что мне его, носить, как хрустальную вазу, что ли? Живу себе, работаю, сын на Балтике офицером, вот еще дочка прибавилась, — она показала на Нину-невесту, — а там, как говорится, что бог даст, хоть я в бога и не верю. Давайте выпьем!

— Разошлась Таисия Федоровна! — засмеялся тамада.

Спор утих, но ненадолго. Кто-то за столом неосторожно заметил, взглянув на Нину-гостью:

— А ты, девушка, больно умная.

— Мой недостаток, — мгновенно отпарировала Нина.

И посмотрела с вызовом:

— Не нравятся умные?

— Нет, почему же. Очень даже нравятся, — это говорил человек с насмешливыми глазами — чей-то, видимо, родственник. Бывают такие глаза, и это вовсе не означает, что человек насмехается. — И на работе тоже такая? — спросил он, щурясь.

— У нас все такие, — не растерялась Нина. — Сто процентов.

— Это что ж такая за работа, если не секрет?

— Какие могут быть секреты! НБЛ — слыхали такое учреждение?

— Как?

— НБЛ. Учреждение такое. Имени профессора Не-бей-лежачего!

— А! Я так и подумал, — не растерялся, в свою очередь, человек с насмешливыми глазами. — А то смотрите, можем это дело переиграть. Найти для вас что-нибудь поинтереснее. На Север к нам не хотите поехать?

— К вам на Север? С большим удовольствием. Север — край мужества и горячих сердец, правильно? Это нам подходит. Завтра же идем записываться! Ты как? — спросила она у Звягина. И вдруг набросилась на него: — Что ты меня толкаешь!

Под столом толкает! Что я такого сказала?

— Вы, девушка, чем-то в жизни обижены, — заметил майор.

— Вот уж нет! Я сама кого хочешь обижу!

— Одно другого не исключает.

Но в этот момент кто-то предусмотрительный поставил на полную громкость пластинку, и девушки сразу поднялись, и солдаты, как по зову трубы, бросились в танец, и Петр Михайлович, тамада, тут же предложил себя в кавалеры одной из девчонок, а Нина повела сопротивляющегося северянина.

И уже все переместилось — люди, стулья, столы, только пожилая чета осталась на месте и сидела с лицами, выражавшими молчаливую доброжелательность.

И еще одна пара оставалась безучастной к происходящему. Это были жених с невестой. На протяжении всего вечера, даже в разгар споров, они были заняты друг другом, а сейчас стояли в стороне от танцующих, и Слава нежно обнимал Нину и все еще говорил ей что-то, как будто до сих пор не мог наговориться.

В шуме не сразу услышали, как прозвенел звонок и как затем открывали дверь и кого-то встречали в прихожей. Позвали Нину. Танцы еще продолжались, когда в комнату вошел мужчина лет пятидесяти, Нина шла вместе с ним, это был ее отец.

Он сдержанно поздоровался со всеми, кто оказался рядом, а Славу поздравил крепким рукопожатием. Потом его стали усаживать за опустевший стол, он почему-то долго не мог выбрать место, наконец сел, все еще чувствуя на себе взгляды. Таисия Федоровна уже спешила с чистыми тарелками и бокалом для гостя.

— Спасибо, я не голоден, — сказал он ей.

— С дороги-то?

— Спасибо.

— Вы прямо из Ленинграда?

— Да. Вчера только получили телеграмму, — он взглянул на дочь.

— Простите, ваше имя-отчество? — спросил Петр Михайлович, приступая к своим обязанностям тамады.

— Александр Иванович. Я не пью, спасибо.

— Мы никого не заставляем. Пусть будет налито. Такой порядок.

Против порядка гость возражать не стал.

— Позвольте мне предложить тост за ваше здоровье, — сказал торжественно тамада, — и за вашу супругу, не знаю имени-отчества...

Гость кивнул и подержал в руке бокал, заранее на все соглашаясь.

Танцы постепенно прекратились, теперь выключили и музыку. Из соседней комнаты гости мало-помалу перекочевывали сюда. Александр Иванович все еще сидел, как под светом юпитеров, в неестественной скованности, не слыша собственного голоса. А напротив, через стол, с уже знакомым нам выражением непобедимого и непреклонного упрямства, сидела его дочь и с нею рядом ее жених, готовый принять на себя все удары.

Но ударов не последовало. Отец с молчаливой покорностью поднял глаза на молодых и только спросил:

— Как же вы расписались? Тебе в январе только восемнадцать.

— А мы и распишемся в январе, — сказала Нина.

Отец и на этот раз кивнул и не стал спорить.

— Ты простужен, — заметила Нина и посмотрела с тревогой на отца.

— Нет, ничего, — сказал отец. — И где вы будете жить?

— Слава, очевидно, у себя в казарме, — сказала Нина, — а меня вот Таисия Федоровна к себе взяла.

Отец посмотрел, кто такая Таисия Федоровна, и опять кивнул.

Потом вспомнил:

— Там я продукты привез, в чемодане.

— Зачем продукты? — удивилась Нина.

— Очень хорошая у вас девочка, — сказала Таисия Федоровна, — Руки у нее замечательные. Я всегда по рукам человека вижу характер. И очень добросовестная. Хорошо вы ее воспитали.

И опять отец кивнул.

— Я вам холодца положу, вы холодец попробуйте. Домашний, — сказала Таисия Федоровна. — Вообще-то оно, конечно, не очень ловко-то получилось, вы уж извините. Мы сами родители, у меня сын на Балтике офицер-подводник, по себе знаем, как это отпускать из родного гнезда...

— Отпускать — это еще хорошо, иногда они нас и не спрашивают, — усмехнулся Петр Михайлович, выразив таким образом свою родительскую солидарность с гостем. — А вы, молодежь, давайте, танцуйте! — прикрикнул он неожиданно, увидев, что вокруг стола собралось уже довольно много народа. — Ну-ка, ну-ка!

Александр Иванович сказал негромко:

— Вы, может быть, не вполне точно представляете себе ситуацию. Дело в том.. — он поглядел на Петра Михайловича, выбрав его в собеседники. — Мы ведь хорошо относимся к Славику, эта дружба у них давно... Конечно, рановато они это решили, но что уж тут поделаешь... Мы ведь только хотели, всего-навсего, чтобы наша дочь жила у себя дома. У нее есть дом, — сказал он твердо. — Никакая нужда или произвол родителей не заставляли ее уезжать, жить где-то у чужих людей и зарабатывать себе на жизнь, вы меня только правильно поймите. У нас хорошая семья. Я преподаю в институте, заведую кафедрой... Никто никогда не отказывал ей ни в чем, она имела все возможности учиться, так же, как и Славик, получить хорошее образование, что в наше время, я считаю, необходимо для каждого молодого человека...

Он потерял мысль, задумался, потом растерянно посмотрел на дочь, встретился с ее потеплевшим взглядом, посмотрел на Петра Михайловича, увидел перед собой нетронутый бокал. И выпил одним махом.

— Куда мы идем?

— Не знаю.

— Ты где живешь?

— Там уже спят, поздно...

Звягин шел за Ниной по ночной улице, посреди мостовой. За углом им открылся, в слабом свете фонарей, сквер. Он был сейчас пуст, как и сам город.

— Ты что молчишь? — Нина уже облюбовала скамейку, Звягин послушно сел рядом.

— Я не молчу.

— Спать охота?

— Нет.

— Ты на меня не сердись... На меня иногда находит, потом сама жалею.

— Я не сержусь. Это ж ты, наверно, от зависти?

— Что? А кому я должна завидовать? Этой девчонке, что ли?

— А я позавидовал.

Она взглянула на него удивленно. Поежилась от холода.

— А можно, я к тебе прижмусь?

— Валяй.

— Холодно.

— Я понял... А где твой дом?

— Там, у подруги. Галка — ты ее знаешь. К шести там уже можно появиться, соседи на работу встают...

Они сидели, прижавшись друг к другу, под одним пиджаком. Вокруг была еще ночь, от фонарей шло тусклое сияние, в кронах деревьев, вверху, копошился ветер.

Где-то простучали в тишине шаги. Нина сидела, не шевелясь. Звягину показалось, что она спит. Отстранившись, он посмотрел ей в лицо. И увидел ее глаза.

— Сиди смирно, — сказала она.

Он засмеялся, принял прежнюю позу, натянул на плечо край пиджака.

— А ты зачем приехал, если не секрет? Ты кого ищешь? — вдруг спросила она.

— Я ищу... ищу девушку, которая написала мне письмо.

— Тебе письмо?

— Да. Это не ты?

— Не я. Точно. Можешь быть уверен... А в чем дело-то, что ей надо?

— Ей скучно жить, она не знает, как жить.

— Скучно? Это не я. Ну и что она хочет?

— Хочет, наверно, чтобы ей помогли.

— Кто чтобы помог? Ты?

По улице прошла машина, и опять стало очень тихо, только слабые порывы ветра шумели вверху, будто спящий город вздыхал и ворочался.

— Пошли, — сказал Звягин. — Холодно... Можно посидеть в гостинице, в вестибюль-то нас пустят...

...Заспанный швейцар долго возился с ключами. В вестибюле не было ни души, на лестнице тоже, и на этаже, где жил Звягин, тоже все спали, коридоры тонули в темноте, на столе у дежурной горела лампа. Звягин осторожно открыл ящик стола, нашел свой ключ и поманил рукой Нину.

Так они оказались в номере.

Звягин, не говоря ни слова, взял подушку, плед и устроил себе ложе на диване. Кровать за плюшевым пологом предназначалась гостье.

Она подняла на него взгляд.

— Ты не будешь ко мне приставать, хорошо?

— Посмотрим.

— Нет, я серьезно.

— Ладно, уж так и быть.

— Я тогда разденусь.

— Валяй.

— Ты погаси.

— Ладно.

Он слышал, как она укладывалась в темноте.

Ее голос спросил:

— Ты что, обиделся?

— Я? Почему?

— Ты не думай, что я какая-то там ханжа.

— Я не думаю.

— Ты мне понравился даже, честно тебе скажу. У меня парень был, вы с ним похожи. Музыкант... Ты не играешь, нет?

— На чем?

— Чуть замуж не вышла. Думаю: зачем? Может, я другого полюблю, правильно? Ты веришь в любовь?

— Еще как.

— А что это ты все — шуточки, шуточки? Не умеешь говорить серьезно?

— Почему? — возразил Звягин.

— Тебе сколько уже? Тридцать есть?

— Будет.

— А ходишь неженатый.

— Так видишь как, — вдруг серьезно признался Звягин. — Все откладывал. Все думал, что-то еще будет, встречу. А оно-то, может, уже и было... Вот так...

— А ты, что ли, правда можешь помочь?

— Кому? Тебе?

— Мне. Да, помоги, — сказала она. — Придумай мне какой-нибудь город, что ли.

— Город? Хорошо.

— Но ты же меня совсем не знаешь. Тебя спросят: а кто такая? У нас своих полно.

— Каких своих?

— А вот таких. Как я.

— У тебя же есть профессия.

— Какая? У меня их много!

Звягин промолчал.

— Вот видишь, — сказала она назидательно, — ничего ты про меня не знаешь.

Раздался резкий телефонный звонок.

Звягин вскочил с дивана, нашел в темноте трубку.

— Что-что?.. Сейчас, минуточку, — и стал одеваться.

Звонили «с этажа». Звягин вышел в коридор.

Здесь все еще горела настольная лампа. За столом, недавно еще пустовавшим, теперь, как ни в чем не бывало, сидела дежурная. Она ждала Звягина.

— У вас гости, — сообщила она.

— Да, — сознался Звягин. — Как это вы заметили?

— Мы все замечаем.

— Я понимаю. Что же делать?

— Не знаю.

— Послушайте, — сказал Звягин. — Вы любили когда-нибудь?

— Не в номерах, — сказала дежурная.

— Вам повезло, — заметил Звягин. — А я, вот видите, живу в Москве, она — здесь, с родителями. Прямо беда...

— Молодой человек, здесь не цирк. Я позову администратора.

— Зовите! — с видом человека, решившегося на все, заявил Звягин. — Зовите, если у вас нет сердца! Скажите вашему администратору: вот этот человек — он полюбил. Он был рожден для счастья, мы погубили его!

— Гм, — заинтересовалась дежурная. — Я не желаю из-за вас получать выговор.

— Господи, выговор! Только и всего? Выговор, который снимут на Первое мая! Да если б такой ценой я мог сделать счастливым хоть одного человека!..

— Ну, идите, — растерялась наконец дежурная. — Только чтоб тихо.

— Спасибо! — сказал Звягин проникновенно. — Я так и знал, что у вас доброе сердце!

Он вернулся в номер. Нина невозмутимо лежала за пологом, в его, Звягина, постели.

— Ну что, выгоняют?

— Пока нет.

— Дал ей трешник?

Он не ответил. Ложиться не стал. Закурил, подошел к окну. Уже светало.

— Ну что, рассказать тебе про моего музыканта? — спросил голос Нины. — Вы с ним похожи, правда... Его Вадим зовут, Вадик, или просто Дима, кому как нравится... Ты ж их видел, нет, этих ребят? Ну, на танцах, в клубе, помнишь? Высокий такой, с электрогитарой... Он вообще-то на всех инструментах играет. И труба, и скрипка. Гений насчет музыки...

Звягин не откликался. Она продолжала:

— Мы тут прошлое лето, пять человек, на юг поехали, в Гагры. Там один хитрый ресторанчик такой. Денег у нас, конечно, только на билет туда. Но тот, кто с песней по жизни шагает, тот никогда и нигде не пропадет... Хитрый такой ресторанчик, там музыканты нужны, нас пять человек... Сергей, Стасик, Валерка с бородой, ну и он, конечно. Целая история, если рассказать... Он ничего парень был, сейчас уже на четвертом курсе, разряд по гимнастике. Вот только жадный до денег. Сорвет, бывало, где-нибудь пятерку-десятку, им пьяные музыку заказывали. — И — на, мол, спрячь, Нинка, держи у себя. Это, значит, чтоб ребята не знали, такая плохая черта характера!... Ну, может, если б я любила его... Говорят, кто любит, тот прощает... Спишь?

— Нет.

— Словом, такая история. В одно утро просыпается — деньги вот они, под подушкой, а меня нет... До сих пор забыть не может, представляешь: нет меня! Я уже далеко-далеко! В воздухе, в самолете! Адлер — Новосибирск!.. Там у нас летчик был знакомый, Гурами, тоже одно время сватался...

— Ты, я гляжу, много успела, — засмеялся Звягин.

— Да ничего не успела, — отозвалась она тоном раскаяния.

— Родители-то у тебя есть?

— Кто родители — мать? Есть, а как же. В Нижнем Тагиле.

— Это ты что, оттуда родом?

— «Родом»! Кто сейчас откуда родом? — удивилась она. — Где родились люди, а где живут!.. Я тут вдруг думаю: вроде я смелая, почему бы мне в армию не пойти... Такая пришла идея... А что? У нас в армии есть девушки, снимок был в газете. Конечно, строго по желанию, обращаться в военкомат... Пошла, обратилась... Слушает он меня... Вот то ли я ему не понравилась, этому капитану, то ли, наоборот, понравилась: нет, говорит, не возьмем. «А в чем дело, — говорю, — почему?» — «Так, ни почему. Ты лучше говори откровенно: что у тебя случилось?» — «Да ничего не случилось». — «Сейчас мы тебя трудо-

устроим». — «Да не надо меня трудоустраивать». Не слушает, снимает трубку... Ну, я загадала на этого капитана: как скажет, так тому и быть...

— И что же дальше?

Голос Нины ответил сонно;

— Устроил меня в магазин, все в норме...

— Надолго?

— А кто знает...

Звягин молчал. Сигарета погасла.

Когда он очнулся, было уже совсем светло, в окно, опережая день, врывалось солнце.

Он спохватился, посмотрел на часы.

— Нина!

Подождал ответа, подошел, отдернул полог.

Нины не было.

Доносился шум воды из ванной.

— Нина! — Он постучал в дверь ванной. — Нам надо уже выходить, мне к семи на вокзал. Ты слышишь?

Он уже собирался, искал свой пиджак. Времени оставалось в обрез.

— Нина!

Он был уже одет и нетерпеливо стоял у двери.

— Слушай, ко мне приезжает девушка! Ей-богу, она удивится! Ты слышишь?

Оттуда, из ванной, раздавалось пение.

Звягин пожал плечами, глянул на себя в зеркало и, взяв со стола ключ, вышел из номера.

Поезд только что пришел, первые пассажиры с вещами появились в воротах вокзала, площадь приходила в движение.

Звягин двинулся наперерез толпе, оказался на перроне и побежал вдоль состава, отсчитывая вагоны.

У вагона под номером первым он остановился и перевел дух.

Здесь уже вышли все. Кто-то звал носильщика. Военный встретил жену и взял на руки ребенка.

Ира не приехала.

Он понял это сразу и ждал уже без всякой надежды и интереса, но все-таки ждал.

И вдруг услышал громкое:

— Звягин!

Молодая женщина в брючном костюме, с сумкой через плечо, шла ему навстречу и радостно улыбалась. За нею следовал носильщик с тележкой, и рядом шагал еще долговязый парень в спортивной шапочке с помпоном.

— Принимайте гостей! Мы — к вам! — радостно сообщила женщина.— Меня зовут Мила.

— Хорошо,— Звягин покосился на тележку носильщика и на парня.

— А это Женя. Тут все наше хозяйство. Кинокамера. Будем снимать.

— Что снимать?

— Ваших женщин, всех пятерых, а что? По-моему, хорошая идея... — Она, кажется, наконец увидела его замешательство.— Вы что, не получали телеграммы?

— Не получал.

— Вот черти,— обругала кого-то Мила, что, впрочем, не изменило ее лучезарного настроения.— Как же вы узнали, что мы едем?

— Интуиция!

— Молодец,— сказала Мила, уже стремясь вперед.— Давайте сразу на «ты»?

— Давайте.

— Пошли. Где твоя гостиница?

— С добрым утром, товарищи! — сказала женщина-диктор с чарующей полуулыбкой.— Начинаем наши передачи. Смотрите телевизионный выпуск «Для тех, кто дома»...

Звягин на секунду задержался в холле у телевизора и пошел к себе в номер.

Первое, что он заметил, была скатерть на столе, две чашки, два прибора, тарелки со снедью — завтрак, сервированный на две персоны. Нина, уже причесанная, накрашенная, в полном порядке, разговаривала с кем-то по телефону. И еще одна гостья сидела поодаль, на диванчике, и ждала Звягина. Он остановился в растерянности. Ни-

на Ильинична Журавлева, жена Владимира Павловича, поднялась ему навстречу. Она выглядела смущенной.

— Простите, Юрий Николаевич... — Она протянула руку в ажурной перчатке.— Мне сказали, что вы скоро будете,— и посмотрела на Нину-младшую и снова на Звягина, как бы извиняясь за неловкость.— Я к вам по делу...

— Да, пожалуйста,— придав своему лицу максимум официальности, сказал Звягин.

— Вы когда уезжаете? У нас вечер завтра во Дворце культуры, хотели вас пригласить...

— Да нет, вряд ли,— сказал Звягин.— Вряд ли.— И все еще смотрел то на одну, то на другую, не в силах сориентироваться.

— Жаль. А у нас когда узнали, что вы здесь... Молодежи ведь, знаете, все интересно. У нас диспут: «О достоинстве человека». Как раз такая тема...

— Нет-нет, я не смогу.

— Мы за вами машину пришлем.

— Тем более. Я стараюсь ходить пешком.

Он улыбнулся ей и ласково, утешительно похлопал по руке. В данном случае это означало, что все обойдется и без него, Звягина, и не стоит продолжать эту тему.

Но Нина Ильинична сидела в прежней позе, словно еще чего-то ждала.

— От Володи вам привет.

— Спасибо. Ему тоже.

Наконец она поднялась. Звягин вышел с ней в коридор.

— Вы еще что-то хотели мне сказать?

— Да,— призналась она в смущении.

Он усадил ее в кресло в глубине холла, напротив телевизора, а сам сел рядом и приготовился слушать.

— Вот это письмо... вы так и не нашли, кто его писал?— спросила она с трудом.

— Нет, а в чем дело?

— Вы бы не могли позвонить мужу? Понимаете...— она подыскивала слова,— неловко говорить, он меня замучил. Уверяет, что это писала я. И даже как будто вы ему подтвердили.

— Я?

— Да нет, вы не принимайте всерьез, он хороший человек, это просто у него такая манера, иногда любит, знаете, подловить...

— Бывает,— сказал Звягин, слегка удивившись.

— А в чем там дело, вы мне не расскажете?

Этот вопрос, кажется, она давно хотела задать.

— Пожалуйста,— сказал Звягин.— Вот живет на свете женщина. Все вроде у нее есть. Муж, семья. Достаток... А чего-то не хватает.

Она сидела в огромном кожаном кресле, странно вытянувшись и отвернув в сторону лицо.

— Хочется чего-то необыкновенного,— продолжал, увлекаясь, Звягин.— Романтики, черт бы ее побрал. На плоту — через океан. На воздушном шаре!.. Нет, это я сейчас придумал... Она даже готова подарить свое сердце человеку, который делает открытие для человечества. Сердце в буквальном смысле... Уехать куда-то, все к черту бросить. Изменить жизнь...

— Да-да,— Нина Ильинична тревожно взглянула на Звягина.— Это вот я могла бы. Все к черту бросить.— И усмехнулась.— Только страшно.

— Конечно.

— Страшно что-то менять. Вы, наверно, этого не поймете,— она сделала предостерегающий жест.— Но это не я писала письмо.— Поднялась.— Простите. До свидания.— И пошла, не оборачиваясь.

Звягин смотрел ей вслед.

Вернулся в номер.

Телефон работал с полной нагрузкой. Нина-младшая успокаивала кого-то:

— Да нет, ничего не надо, спасибо, Иван Матвеич, ей уже сейчас лучше, кризис прошел. Я всю ночь от нее не отходила. Нет, сейчас уже легче...— Она говорила в трубку и торжествующе смотрела на Звягина...— Ну хорошо, спасибо, вы золото, Иван Матвеич, пока, до завтра...

Объяснила Звягину:

— Это наш директор магазина, золотой человек, тридцать лет работает. И главное, всему верит, что ты ему ни скажешь... Все! Надо уходить оттуда.

— Куда это уходить? — насторожился Звягин.

— Мало ли... Вон ребята опять на юг собираются.. А что мы стоим-то? Давайте завтракать.

Звягин с удивлением смотрел на накрытый стол, на эти тарелки с аккуратно нарезанной колбасой и сыром.

— Откуда ж это все?

— Из буфета — «откуда»! Вон чайник уж остыл, небось! Мойте руки... А что это за дама приходила? Очень странно смотрела на меня. Я ей говорю: да вы не беспокойтесь, между нами ничего нет, спали как два голубя. Она, по-моему, не поверила... Я ей даже объяснила, что ты мой брат, двоюродный.

— Послушай, — сказал Звягин. — Хватит дурить.

— Ты считаешь?

— Да. Я хочу взять с тебя слово,— продолжал он с непривычной ему самому серьезностью.

— Я хочу, чтобы ты наконец серьезно на чем-то остановилась, понимаешь. Ты должна мне обещать.

— Гм, в честь чего это? — Она стояла перед зеркалом, переделывая прическу.— Я никому не даю обещаний. Обещать и не сделать! И тем более — остановиться!

— Не надо тебе с ними ехать,— сказал серьезно Звягин. — С этими Вадиками.

— Ты считаешь? А почему? Кто это знает — надо или не надо?— продолжала она.

И вдруг — словно сжалилась над ним:

— Ладно, это я так. — И совсем уже примирительно.— Конечно. Вы целиком и полностью правы. Пора уже все — успокоиться. Пора, мой друг, пора... Я, может, даже учиться пойду, за десятый класс. А что? — И сама, наверно, удивилась такой идее. — Я вообще способная, меня учителя знаешь как любили, особенно — по русскому. Глупость, конечно... Надо взять себя в руки..— Она смотрела на него пристально. — Вот если б кто-нибудь меня перевоспитал... Возьми меня замуж, а?

Она отошла от зеркала и села напротив Звягина.

— А что? Я бы за тебя пошла, честное слово!

— Как же так, без любви?

— Почему? Я бы тебя любила! — И она вдруг, подойдя к Звягину, обняла его, и руки Звягина оказались на ее плечах, шее.— Нет, правда,— сказала она уже шепотом, прижавшись к его щеке.— И ты бы меня любил... А из меня, знаешь, какая хорошая жена. Что, не веришь?... А у нас какие могут быть красивые дети! А? Что?.. Возьми меня замуж!..

Сейчас она уже и вправду любила его, любила его вне всяких сомнений, не шутя, всерьез, и Звягин, оторопев, с забившимся сердцем обнимал ее, гладил ее волосы, и она странно и незаметно притихла.

Потом вдруг освободилась, легонько оттолкнула его и отошла.

Секунду-другую они смотрели друг на друга.

Но рядом, на столике уже звонил телефон, и Звягин машинально потянулся к трубке.

— Алло! Кто это?.. Нина Григорьевна? Журавлева? Здравствуйте, Нина Григорьевна. Очень рад... На «до востребования»? Да, это я... Вы получили открытку?..

Когда он расстался с трубкой и повернулся, Нины в номере не было.

Он удивился. Кинулся к выходу, в коридор.

Остановился на секунду возле столика дежурной, посмотрел на нее оторопело (она на него, впрочем, тоже) и бросился дальше — по лестнице, вниз.

В вестибюле спросил у швейцара:

— Тут девушка не проходила?

— Девушка?..— весело повторил швейцар. И потом еще долго смотрел вслед Звя-

гину, пока тот возвращался через вестибюль к лестнице.

Нины не было. В номере, на ее месте, стояла, улыбаясь, кинооператор Мила. Она успела сменить дорожный костюм на элегантное платье, и все в ней дышало утренней бодростью и жаждой деятельности.

— Ну? — сказала она вошедшему Звягину.— Очень симпатичный номер! Окна — куда, во двор? У меня на улицу.

— Хорошо,— сказал Звягин.

— Ну так что будем делать?

— Не знаю.

— Ты завтракал?

— Нет.

— Надо позавтракать.

— Надо.

— Ну так что же? У тебя, я вижу, все готово!

Звягин машинально похлопал ее по руке.

— Что? — сказала она, не поняв.

На подмостках театра расположилась в шахматном порядке группа мужчин и женщин, одетых в одинаковые брюки и куртки, с лицами, густо покрытыми пудрой. Они смотрели бестрепетно в зрительный зал и декламировали по очереди:

— Слушайте ж! — начинал один.

— Все, чем владеет моя душа,— подхватывал другой.

— А ее богатства пойдите смерьте ей! — говорил третий.

— Великолепие, что в вечность украсит мой шаг! — провозглашала девушка с суровым лицом.

— И самое мое бессмертие, — продолжала другая, совсем юная девушка.

— Которое, громыхая по всем векам, коленопреклоненных соберет мировое вече... — тщательно произносила третья.

— Все это — хотите?— сейчас отдам...— откликался мужчина, стоявший на возвышении,— за одно только слово... ласковое, человечье.

Немолодая женщина, услышав это, сделала шаг к рампе и посмотрела в зал:

— За человечье слово,— не правда ли, дешево?.. Пойди, попробуй, как же, найдешь его!..

Это был спектакль «из Маяковского», дань местного театра новым театральным веяниям. И женщина по фамилии Журавлева, Нина Григорьевна, по-видимому, стояла среди других актеров на сцене. В полутьме зала Звягин пытался разглядеть программку.

Потом его провели за кулисы, в актерские уборные; старичок-капельдинер почтительно постучал в дверь:

— Нина Григорьевна, к вам...

И Звягин увидел, наконец, четвертую Нину. Женщина лет пятидесяти, в куртке и брюках, сидела за столиком перед зеркалом и поправляла грим. Это она только что подходила к рампе...

Спектакль продолжался. Теперь на сцене, в том же порядке, стояли трубачи. Они дружно вскинули трубы и заиграли.

И тревожная музыка труб стала слышна за кулисами.

Нина Григорьевна Журавлева, заслуженная артистка, в это время давала интервью у себя в уборной.

— Что бы вы хотели узнать о моей жизни?... Я пришла в театр, когда мне было девятнадцать лет. Сейчас мне...— только этого, пожалуйста, не пишите — пятьдесят два. Вся жизнь... Много было всего — ролей, премьер, неудач... Бывало и так, что в зале публики — на полтора ряда, директор звонит в воинскую часть, чтобы солдат прислали... И это было... И — аншлаги, когда публика буквально ломилась, на балконе стояли, а занавес в конце давали по восемнадцать раз... Актеры — такой народ: либо умирают в сорок лет от разрыва сердца, либо живут уже до восьмидесяти, и в семьдесят девять еще на сцене. Актера нельзя увольнять на пенсию, это великий грех, когда нас заживо увольняют... Что вам еще сказать? Личная жизнь?.. Замужем я второй раз. Первый муж погиб в сорок четвертом. Вышла снова через десять лет

и не скажу, чтобы по большой любви, но живем хорошо, слава богу... Это ведь все легенды: брак по любви, брак по расчету. Бывает, что любят до смерти — и мучают друг друга. Бывает наоборот...

Она прислушалась: из динамика доносилась музыка, голоса со сцены.

— Не прозевать бы выход... Ну, что вас еще интересует? Может, вы поговорите с Александром Михайловичем? Наш новый главный режиссер. Молодой, вроде вас. Из Ленинграда... У нас в прошлом году тоже были с телевидения, хотели нас на пленку снять, потом, видно, передумали...

У нее было красивое, строгое лицо с правильными чертами. Глаза внимательно, все подмечая, смотрели на Звягина.

— А я собирался зайти к вам домой, но не нашел нигде вашего адреса. Справлялся через адресный стол. Пять Журавлевых, и все Нины, а вас почему-то нет...

— Так я не Журавлева, я Петрашевская. Журавлева — это по сцене. Журавль в небе...

— А вы, собственно, на какой предмет? — поинтересовалась она наконец.

— А мы собираем интервью... Такое, знаете, как бы исследование.., то, что сейчас модно,— на ходу придумывал Звягин.— «Счастливы ли вы?»

— Ого! Так вы социолог!

— Почти.

— Так. И что же я должна ответить? «Счастливы ли вы?»

— То, что думаете на самом деле.

— Гм, а я еще ничего не подумала...

— Ну как же, вы все про себя рассказали...

— Но у вас, наверное, есть какой-то сценарий?

— Нет никакого сценария.

— А если я скажу, что я несчастлива?

— Пожалуйста.

— Так что же мне сказать?— всерьез заволновалась актриса.— Если я скажу: да, я счастлива, — это же будет глупо. Кто же о себе так говорит?

— Да, трудная задача,— улыбнулся Звягин.

— А как остальные? Что они вам отвечают?

— По-разному.

— А вы? Вы лично?

— Я? — даже смутился Звягин.

— Есть одно грустное обстоятельство,— вдруг призналась актриса.— Годы!..

— Как вы сказали?

— Годы идут... Вам этого не понять...

— Нина Григорьевна! — позвал голос из динамика.

Актриса засуетилась.

— Так что ж мы будем делать?.. Вы сами что-нибудь придумайте, ладно? Мол, счастье в труде. Что-нибудь такое. Это, кстати, правильно!

И уже у двери вспомнила:

— Про годы — не нужно!..

— Самоуверенность блаженна! — возвестил Звягин, входя в номер к Миле.— А неуверенность грешна! Души подспудные броженья подергивает льдом она!

Мила жила в таком же номере: с плюшевым пологом, торшером и миниатюрным письменным столом, за которым она сейчас и сидела. Стихи не произвели на нее впечатления. Она была сердита на Звягина, это было заметно, и Звягин сказал со вздохом:

— Я суеверно неуверен, скрывая внутренний испуг, то слишком в чем-то неумерен, то слишком скован я и скуп!

— Ты всегда опаздываешь? — спросила Мила.

— Есть такой недостаток. Борюсь!— заявил Звягин.— Себе все время повторяю...— это опять продолжались стихи, но Мила была настроена отнюдь не лирически:

— Как ты думаешь, сколько я могу здесь сидеть?

Звягин сочувственно кивнул.

— Мы будем снимать? — спросила Мила.

Вопрос был поставлен, что называется, ребром.

— Да!— воскликнул Звягин.

Она смотрела вопросительно. Звягин прошелся по комнате, остановился и произнес со значением:

— Итак, что же такое гордость? Сто двадцать восемь человек из ста тридцати семи совершенно справедливо считают, что надо различать гордость и гордыню, ибо это совсем не одно и то же...

— Ты что, выпил? — спросила Мила.

— «Загордился» — говорят про человека, который свысока посматривает на окружающих,— продолжал Звягин, усевшись напротив нее, и действительно был похож сейчас на своего телевизионного двойника. Теперь она уже с любопытством следила за ним и спохватилась лишь тогда, когда Звягин, пройдясь по комнате, вдруг раздвинул плюшевый занавес и прямо, в чем был, плюхнулся на ее, Милы, постель.

— Встань сейчас же! С ума сошел! Что за выходки!

— Прости, пожалуйста, это твоя постель, я думал — моя, здесь все одинаковое,— и он нехотя поднялся.

— Ты мне можешь дать хотя бы их адреса? — предложила Мила.

— Да, конечно... Слушай!

— М-м?

— А если тебе завести здесь роман?

— Зачем мне это нужно? — не растерялась Мила.

— Тоже верно. У тебя есть муж?

— Конечно.

— Почему «конечно»?

— А почему у меня не должно быть мужа?.. Ты учти, некрасивые женщины лучше устраивают свою жизнь. То, что им не дала природа, они берут сами. Понял?

— Ну, ты, во-первых, красивая.

— Не ври.

— Так ты что, берешь все сама?

— Конечно.

— А ты могла бы совершить какой-нибудь немыслимый поступок? Скажем, отдать свое сердце ученому, который стоит на пороге великого открытия?

— Не знаю, не думала,— уже с некоторым раздражением отвечала Мила.— Ты здесь, по-моему, не тем занят.

— Да, пожалуй.

— Это не профессионально.

— Конечно, — подтвердил Звягин.— А какая у меня профессия? Немножко обаяния, немножко наглости и главным образом асимметрия лица.

С ним невозможно было разговаривать. Мила поспешно согласилась:

— Асимметрия — это верно... Ну, так ты мне дашь хотя бы их адреса, этих женщин, или как мы сделаем? Соберем их? За круглым столом?

— Лучше за квадратным,— не унимался Звягин.— Круглых столов нет в продаже, я специально выяснял...— и уже всерьез.— Нельзя быть такой деловой женщиной, Мила!

Она неожиданно согласилась:

— Это ты прав...

Теперь она смотрела на него с участием, с любопытством, уже без всякого раздражения.

Он помолчал. Услышал шум дождя, подошел к окну.

— Тебе никогда не бывает страшно, что вот — опять понедельник, только что он был и уже опять... Неделя, месяц, год, а ты еще ничего не сделал... Школа, институт, аспирантура... и что же дальше? Где же твоя собственная жизнь, судьба, твой характер? Когда же?.. Опять понедельник!..

Он глянул в окно.

— Плащ у тебя есть? Одолжишь мне?

— А ты что, без плаща?

— Без.

— У меня красный.

— Не пойдет... Слушай... так что ж будем делать? — он смотрел на нее задумчиво.— Может, тебе уехать?

— Ты что?! — Мила вытаращила на него глаза.

— Да, конечно, — сказал он виновато, кивнул ей и вышел из номера.

В магазине «Культтовары» шла бойкая торговля. Школьники и мамаши осаждали прилавок. Близился сентябрь. Девушка-продавщица, почти недоступная в этом невообразимом шуме, никого и ничего не слыша, отсчитывала тетрадки. Она работала на месте Нины Журавлевой.

Звягин с трудом протиснулся к ней и с еще большим трудом обратил на себя ее внимание.

— А где Нина? — смог спросить он наконец.

— Нина?.. — Девушка смотрела на него с любопытством, позабыв про тетрадки.— А она уволилась.

— Как уволилась? — Теперь Звягин, в свою очередь, уставился на девушку.— Почему?

— Иван Матвеич, тут Журавлеву спрашивают,— крикнула девушка пожилому мужчине, появившемуся в дверях за прилавком.

— Кто спрашивает?— сказал мужчина.— Уволилась Журавлева. С сегодняшнего числа,— и увидел Звягина, пробирающегося вдоль прилавка ему навстречу.

— Уволилась?

— Подала заявление,— объяснил Иван Матвеевич.— Лето ведь, знаете. Народ не держится. Отдыхать хотят... А вы кто ей будете?

— Знакомый.

У Звягина был растерянный вид, и добрейший Иван Матвеевич смотрел на него с отеческой укоризной.

— Знакомый,— повторил он грустно.— М-да...

И, ничего больше не сказав, удалился к себе.

А Звягин постоял еще у прилавка и потом с трудом пробирался к выходу.

Здесь его догнала незнакомая девушка-продавщица:

— А вы к Галке зайдите. Галку знаете? Подруга ее... Это, знаете, где большой универмаг, там сразу переулочек, первое парадное. На втором этаже...

Звягин сказал спасибо, но девушка еще стояла и смотрела на него.

— Вообще-то она вроде бы на юг собиралась, не слышали? С ансамблем. Вам Галка точно скажет, вы вообще узнайте. Ей бы надо как-то помочь. Вы поняли, да?

— Понял.

— А я вас узнала! — сообщила радостно девушка.— Я как раз в отделе телевизоров. Очень здорово. Мы еще поспорили — вы или не вы...

Знакомый нам Вадик, он же Дима, он же студент четвертого курса и мастер спорта по гимнастике, стоял на сцене с микрофоном в руке и говорил в зал:

— Среди нас, друзья, находится молодая пара, только что вступившая в брак. Это Татьяна Крылова и Владимир Липатов! Прошу поприветствовать их!.. Наш маленький ансамбль преподносит вам, Татьяна и Владимир, свой скромный свадебный подарок — музыкальную миниатюру «Корабли»!

Все они были здесь — Сергей, Стасик, Валерка с бородой. Сергей играл на фортепиано, Стасик — на трубе, Валерка подбрасывал палочки, а сам Дима-Вадик, отставив микрофон, склонился над своей шикарной электрогитарой.

Звягин пробирался между танцующими.

Потом он оказался на сцене, у кулисы. Он стоял и ждал.

Он дождался перерыва, и, когда они, все четверо, собрались выйти через боковую дверь, остановил Диму-Вадика, и уж тут остановились и остальные.

Похоже, что они узнали его.

— Я ищу Журавлеву, — сказал Звягин.

Похоже, что узнали. Даже не удивились. Дима-Вадик спросил:

— По поводу?

— По поводу того, что она, насколько я знаю, собирается уезжать. Я хотел бы это выяснить.

— А вы, собственно, кто?

— Я ее друг,— сказал Звягин.

— Слушай-ка друг,— вмешался Валерка, тот, что с бородой,— а хочешь, мы тебе купим обратный билет?

— Подожди, Валерка,— сказал Дима-Вадик.— Так. Ну и что? Чем мы, собственно говоря, можем вам помочь?

— Где она? — спросил Звягин.

— Ну, на это сейчас довольно трудно ответить — где она,— отвечал с изысканной иронией Дима-Вадик.— Вы не смотрели в зале?

— Она опять ушла с работы,— объяснил Звягин. — Мне сказали, что она собирается с вами в турне.

— Очень может быть. Я этого совершенно не исключаю. А что, собственно, вас не устраивает в этом варианте?

Звягин молчал. Дима-Вадик продолжал изысканно:

— Маршрут или, может быть, наша компания? Вы можете предложить что-нибудь более солидное, из области телевидения?

Звягин молчал.

— Короче, вы что, сделали ей предложение?

— Ребята,— сказал Звягин,— оставьте ее в покое!

— Чего-чего? — встрял опять бородатый Валера.— Послушай, ты как — в плаще или без? Даю тебе три минуты, и чтоб я тебя здесь не видел, я засекаю время!

— Тихо, постой, Валера,— опять остановил его Дима-Вадик.— Минуточку. Тут, я чувствую, пахнет дуэлью,— и он посмотрел на Звягина так, как хотел посмотреть, и оставил свой изысканный тон.— Это моя женщина, я ее люблю, вы имеете что-нибудь против?

— Да,— сказал Звягин.— Оставьте ее в покое.

— Вот как? — удивился Дима-Вадик и посмотрел на приятелей.— Что будем делать?

Они стояли, все четверо, обступив Звягина, глядя на него с насмешливым ожиданием, скорее с удивлением, чем враждебно, здоровые, веселые, современные, неуязвимые в своем несомненном превосходстве. Инструменты были у них в руках: пожалуйста, сыграем хоть сейчас. Звягин стоял в их окружении, бледнея от ненависти, причины которой не мог бы, наверное, объяснить.

Когда кто-то из них первый ударил или скорее даже толкнул его, он отлетел в сторону, к двери. Дальше был пустой коридор и лестница. Они вытолкнули его туда, и уж там-то, в тишине, в безнаказанном уединении, он получил сполна все, что ему причиталось. Он не стоял безропотно и не падал, он отбивался, удар его достал и самого Диму-Вадика. Но их было четверо, и, оказавшись на лестнице уже этажом ниже, Звягин это, наконец, понял и не стал искать продолжения. Он только сделал несколько шагов вверх, слизнул кровь с губы и крикнул им туда, не видя:

— Я ничего не смогу сделать... Слышите вы?.. Но я обещаю вам... я это запомню на всю жизнь!..

Через несколько минут он был в фойе и шел к выходу, прикрывая рот рукой. Музыка в зале уже играла, оркестранты были на местах, танцующие тоже...

Галка, подруга Нины, открыла дверь и замерла, увидев Звягина. За короткий срок после встречи на танцах она изрядно изменилась — из блондинки сделалась темной шатенкой. Что-то новое, независимое появилось в ее облике и взгляде.

— А, это вы,— проговорила она весьма равнодушно.— Что это вы в такую позднюю, даже неприлично! Ну, проходите...

Звягин последовал за ней и оказался в маленькой узкой комнате, чисто прибранной, с тщательным порядком во всем. На столе стояли цветы, ваза с фруктами.

— Вам что, Нину? А Нины нет. Уехала,— объявила Галка.

— То есть как уехала? Еще вчера утром...

— Еще вчера утром не уезжала, а сегодня уехала. Вас удивляет?

— Да, — сказал Звягин, прикрывая рукой распухшую губу.

— Ну вот, Дима, — она глянула на него с некоторым любопытством.— Дима, кажется?

— Юра.

— Ага, Юра! Юра, она уехала. Не огорчайтесь.

— Куда уехала?

— Вот куда — не сказала.

— А ты что же?

— А у меня отпуск в октябре. Мы едем с Василием Максимовичем. Очевидно, на южный берег Крыма.

— Это кто — Василий Максимович?

— Это мой муж. Будущий. Мы уже подали.

— Постой-ка, у тебя, значит, отпуск, все честь честью, а как же твоя подруга? Ведь она опять ушла с работы.

— А вы на нее повлияйте. На нее надо повлиять! Я ей говорю — не помогает. Василий Максимович говорил. Он вообще не одобряет нашей дружбы.

— Ну-ну,— сказал Звягин и, еще раз оглядев комнату, пошел к двери.

Галка смотрела на него, раздумывая.

— Ну что, сказать вам разве? Ладно уж!— решила она великодушно.— На ваших сколько? В ноль часов — поезд. С минутами. Московский. Только она не в Москву, а еще куда-то. Не знаю. Честно!.. Вы бегите, может, еще успеете..

В светлой сорочке, в модном галстуке, подтянутый, элегантный, Юрий Николаевич Звягин, тот, которого мы знали, вел очередную передачу. Взгляд его, самоуверенный, но не наглый, был адресован зрителям и собеседникам, на самом же деле перед ним была грубая проза съемочного павильона — осветительные приборы, камеры, двигавшиеся взад и вперед вместе с операторами, то прятавшими, то поднимавшими головы. Была репетиция. Юрий Николаевич говорил:

— Здравствуйте, Нина Журавлева! Я получил ваше письмо. Я не знаю, кто вы, но, мне кажется, понимаю вашу тревогу и вашу боль... В самом деле, обидно прожить жизнь, не почувствовав ее вкуса, не испытав борьбы, радости, отчаяния и настоящей любви... Говорят, что у человеческого мозга огромные неиспользованные резервы. Мы, оказывается, можем запоминать чуть ли не в десять раз больше!.. Но, может быть, огромные резервы есть и у человеческой души, если таковая существует... а она существует...

Он перевел дух и продолжал. Одна из камер подъехала сейчас совсем близко, уставившись на него зрачком.

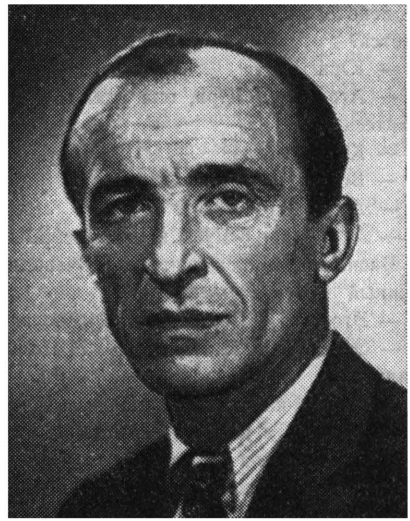
— Я тоже, в общем, в таком же положении, Нина. Я тоже... ничего еще толком не успел, хотя вроде бы и жил и торопился... Не забил ни одного гвоздя...

Человек за камерой, оператор, давно уже поднял голову, и другие тоже отвлеклись от своих дел и смотрели на Звягина. Вверху, за толстым стеклом, в аппаратной, тоже подняли головы. Один из людей, сидевших за пультами, режиссер, сказал в микрофон:

— Все, Юра. Кончайте дурить... Приготовились!

Вспыхнули приборы, павильон наполнился белым светом. Раздался резкий звонок. Зажглись табло. Вспыхнули красные глазки на камерах. Все сразу стало значительным.

И мы еще раз увидели лицо Звягина — при полном свете, в тишине, в минуту заминки, как перед стартом.



Мастер актерского цеха

...Мне вспоминается далекий 1922 год, когда я впервые встретилась с Андреем Андреевичем Файтом. Проходя однажды по коридору киношколы, я увидела расположившегося на продавленном диване незнакомого молодого человека. Поразила его поза: он сидел, удобно устроившись, словно у себя дома.

— Пришел поступать к вам, — заявил он.

Я пошла к нашему тогдашнему ректору В. Ильину и сказала ему об этом. Ильин тут же направился к незнакомцу и услышал от него то же лаконичное заявление.

— Что же, — ответил он, — пойдемте экзаменоваться.

Была середина учебного года, во всех аудиториях шли занятия, и потому приемная комиссия состояла из одного Ильина.

Файт рассказал о себе, о том, что два года учился в институте инженеров Красного воздушного флота, полгода в частной актерской студии О. Преображенской, а потом сам предложил небольшой этюд, в котором создал острохарактерный отрицательный образ. Получилось неожиданно выразительно и оригинально. Ильину легко было разглядеть в нем незаурядного, талантливого человека. И вскоре Файт был принят в нашу актерскую мастерскую ГИКа.

Снимался Андрей Файт много и охотно. Причем профессионально начал работать еще будучи студентом. В 1923 году он снялся в фильме В. Гардина «Особняк Голубиных». Затем последовали роли в фильмах «Золотой запас» того же Гардина, «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Крытый фургон» О. Фрейлиха, «Веселая канарейка» Л. Кулешова. Последним его «немым» фильмом была известная «Пышка» М. Ромма, в которой он сыграл роль прусского офицера. Сыграл умно, броско, очень точно.

Из последующих его ролей я бы выделила сыщика Бена Прайса в «Великом утешителе» Л. Кулешова, Скуратова в фильме «Тринадцать» М. Ромма, фашистского подполковника в «Молодой гвардии», старика немца в «Первом дне мира», французского генерала Д'Ансельма в картине «Эскадра уходит на Запад», Ланфиера в «Колонии Ланфиер».

Актерская судьба его сложилась так, что Файт стал специализироваться на исполнении так называемых отрицательных персонажей. Файт стремился наделить образ и психологической глубиной и яркими социально-типическими чертами, добиваясь того, чтобы созданные им характеры несли в себе разоблачительную тенденцию.

Много, очень много больших и малых ролей было сыграно Андреем Андреевичем.

В моей памяти и в памяти всех, знавших Андрея Файта, он навсегда останется обаятельным, умным человеком, неутомимым в работе, отдавшим искусству кино всю свою жизнь, все свое незаурядное мастерство.

Галина Кравченко

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«СОС» над тайгой» (по мотивам повести В. Чивилихина «Над уровнем моря»), 7 ч.

Авторы сценария А. Витоль, В. Кузнецов. Режиссеры-постановщики А. Кольцатый, В. Перов. Оператор-постановщик Н. Большаков. Художник В. Зайцев. Композитор Н. Богословский. Звукооператор Р. Собинов.
В главных ролях: А. Январев, А. Воеводин, В. Малышев, А. Тавакай, Т. Совчи, Э. Киви, Г. Юдин, К. Тыртов, В. Козелков, А. Лукьянов, В. Виноградов, Н. Сморчков, В. Ткалич.

«Победитель», 10 ч.
Автор сценария А. Степанов. Режиссеры-постановщики А. Ладынин, Э. Ходжикян. Главный оператор В. Чухнов. Главный художник В. Кислых. Композитор Г. Фиртич. Звукооператор В. Беляров.
В главных ролях: А. Збруев, Г. Тараторкин, В. Карева, М. Лобанов, Е. Шутов, В. Коренев, А. Локтев, И. Гошева, И. Рыжов, В. Захарченко, Ю. Гусев, С. Чекан, В. Заманский, Н. Маликов.

«Последняя жертва» (по мотивам пьесы А. Н. Островского), 10 ч.
Авторы сценария В. Зуев, П. Тодоровский. Режиссер-постановщик П. Тодоровский. Главный оператор Л. Калашников. Главный художник Г. Мясников. Композитор И. Шварц. Звукооператор В. Курганский.
В главный ролях: М. Володина, О. Стриженов, М. Глузский, Л. Куравлев, О. Науменко, В. Кенигсон, В. Филатов, М. Виноградова, П. Винник, Л. Пырьева, Р. Хомятов, О. Гобзева, П. Аржанов, Л. Савченко, С. Курилов, В. Ананьина, В. Проскурин, Г. Тусузов.

Совместное производство киностудий «Мосфильм» (СССР) и «Баррандов» (ЧССР)

«Соло для слона с оркестром», 1-я серия — 8 ч.; 2-я серия — 8 ч.
Авторы сценария Я. Костюковский, О. Липский, М. Мацоурек, М. Слободской. Режиссер-постановщик О. Липский. Оператор-постановщик Я. Кучера. Художники-постановщики Г. Колганов, К. Вацек. Композитор В. Гала. Звукооператоры А. Шаргородский, И. Влчек.
В ролях: Е. Леонов, И. Совак, И. Янжурова, Н. Варлей, А. Леньков, Л. Куравлев, С. Крамаров, Ю. Волынцев, А. Смирнов, А. Сороколетов, Е. Моргунов, И. Репина, П. Винник, М. Дроздовская, Г. Шпигель, В. Брылеев, А. Голик, М. Драгокоупилова, Л. Липский, З. Дитте, О. Велен, Я. Мистрик, И. Глиномаз, К. Эффа, Ф. Филиповский.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Шторм на суше» (по мотивам рассказов Б. Житкова), 8 ч.
Авторы сценария Э. Бочаров, А. Галиев. Режиссер-постановщик Э. Бочаров. Оператор-постановщик И. Клебанов. Художник-постановщик М. Фишгойт. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Н. Шарый.
В главных ролях: Саша Макарцев, Саша Силин, Илья Ермолаев, Г. Юматов, Н. Меньшикова, С. Яковлев, Г. Лямпе, С. Чекан, Ю. Чернов, М. Крепкогорская.

Киностудия «Ленфильм»

«Чужие письма», 9 ч.
Автор сценария Н. Рязанцева. Режиссер-постановщик И. Авербах. Главный оператор Д. Долинин. Главный художник В. Светозаров. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор Э. Ванунц.
В главных ролях: И. Купченко, С. Смирнова, С. Коваленков, З. Шарко, О. Янковский, И. Бортник, Н. Скворцова.

«Шаг навстречу», 8 ч.
Автор сценария Э. Брагинский. Режиссер-постановщик Н. Бирман. Главный оператор А. Чиров. Главный художник В. Улитко. Композитор С. Пожлаков. Звукооператор Б. Хуторянский.
В главных ролях: Л. Гурченко, Н. Волков, В. Басов, Л. Дуров, Е. Леонов Г. Вицин, А. Попов, А. Миронов.

Одесская киностудия

«Ар-хи-ме-ды», 9 ч.
Автор сценария Ю. Киселев. Режиссер-постановщик А. Павловский. Главный оператор А. Полынников. Художник В. Бурук. Композитор М. Минков. Звукооператор Э. Гончаренко.
В главных ролях: С. Иванов, Г. Щебиволк, М. Мурадян, С. Михайлов, А. Хочинский, А. Игнатуша, Т. Трач, В. Меньшов, В. Волков.

«Порт», 7 ч.
Автор сценария А. Воинов. Режиссер-постановщик Ю. Черный. Главный оператор Н. Ильчук. Главный художник М. Панаева. Композитор В. Власов. Звукооператор И. Скиндер.
В ролях: С. Суховей, Б. Никифоров, В. Сичкарь, Н. Слезка, Г. Григориу, В. Бурхарт, Р. Суховерко, В. Разстальной, Н. Мерзликин, А. Белина, Ю. Дубровин, В. Кондратюк, В. Вильский, А. Стародуб, В. Полищук.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Факт биографии», 7 ч.
Авторы сценария Л. Арабей, Д. Василиу. Режиссер-постановщик Б. Шадурский. Главный оператор И. Ремишевский. Главный художник Е. Ганкин. Композитор О. Янченко. Звукооператор В. Устименко.
В главных ролях: Л. Неведомский, Т. Лаврова, И. Малышева, Н. Зоткина, В. Базин, Н. Миркина, В. Перевалов, Г. Рогачева.

Рижская киностудия

«В клешнях черного рака», 9 ч.
Авторы сценария Я. Анерауд, А. Лейманис. Режиссер-постановщик А. Лейманис. Главный оператор М. Клейн. Главный художник Д. Рожлапа. Композитор Р. Паулс. Звукооператор И. Яковлев.
В главных ролях: Л. Озолиня,

У. Думпис, У. Ваздик, Г. Цилинский, Б. Индриксоне, В. Яканс, Э. Павулс, В. Скулме.

«Ключи от рая», 10 ч.
Авторы сценария С. Александров, В. Кузнецов. Режиссер-постановщик А. Бренч. Главный оператор Р. Пикс. Главный художник Г. Балодис. Композитор И. Вигнер. Звукооператор В. Мыльников.
В ролях: Е. Козелькова, С. Ауна, В. Осенев, У. Пуцитис, У. Думпис, К. Тренцис, Б. Бабкаускас, Л. Зелчус, Я. Мелдерис, В. Зандберг, Х. Лиепиньш, В. Лобиньш, Я. Целмс, О. Кубланов.

Киностудия «Молдова-фильм»

«Что человеку надо», 8 ч.
Автор сценария А. Молдавский. Режиссер-постановщик М. Израилев. Главный оператор Д. Моторный. Главный художник А. Матер. Композитор К. Павлюк. Звукооператор А. Чайка.
В ролях: Н. Величко, Л. Мерзин, Е. Малкоч, Г. Федотова-Куринная, П. Баракчи, В. Корзун, В. Чутак, В. Пинчук, Д. Фусу, Е. Тудорашку, Е. Санько, Ю. Саранцев, К. Адашевский, И. Юрьева, П. Махотин.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Незваные гости», 8 ч.

«Чирик и Чикотела» (по одноименному рассказу Г. Леонидзе). 5 ч.
Автор сценария Р. Инанишвили. Режиссеры-постановщики Л. и Р. Хотивари. Главный оператор Л. Намчалашвили. Главный художник Р. Мирзашвили. Композитор Б. Квернадзе. Звукооператор Г. Барнашвили.
В главных ролях: Б. Бегалишвили, Д. Чаганидзе, Н. Долидзе, Ч. Чониашвили, М. Тбилели, Л. Дзиграшвили, Э. Абзианидзе, З. Лапарадзе, Р. Чхиквадзе, Н. Пиранишвили, Я. Бакрадзе, Л. Сохашвили.

«Незваные гости» (по рассказу Ш. Арагвиспирели), 3 ч.

Автор сценария А. Жгенти. Режиссер-постановщик В. Квачадзе. Главный оператор Н. Рухадзе. Главный художник К. Хуцишвили. Композитор Д. Торадзе. Звукооператор В. Николаев.
В главных ролях: К. Сакандолидзе, Г. Берикашвили, З. Лапарадзе, К. Кавсадзе, Г. Дадиани, Д. Вакашидзе.

Киностудия «Арменфильм» имени Амо Бекназаряна

«Место под солнцем», 7 ч.
Автор сценария К. Минц. Режиссер-постановщик А. Бабаян. Главный оператор А. Казнин. Главный художник А. Шакарян. Композитор М. Вартазарян. Звукооператор Н. Кузнецов.
В главных ролях: В. Тамразян, В. Чалдранян, А. Марутян, А. Бабаян.

Зарубежные фильмы

«Пойми меня, мама», 8 ч.
Производство «ДЕФА» (ГДР)
Авторы сценария Гизела Штайнэкерт, Райнер Зимон. Режиссер Герман Цшохе. Оператор Гюнтер Яойте. Художник Дитер Адам. Композитор Ульрих Гумперт.
В ролях: Симона фон Зглиницки, Хайнц Петер Линзе, Катарина Линд, Мартин Треттау, Марилу Пулман, Кристоф Энгель, Херберт Кёфер, Ангелика Пердельвиц.

«Абу-Рабия», 9 ч.
Производство «Абйр Этшарк» (АРЕ)
Авторы сценария Фарид Шауки, Кемаль Исмаил. Режиссер Надир Галляль. Оператор Али Хайр Алла. Художник Мухаммед Бекр. Композитор Фуад Эз-Захири.
В ролях: Фарид Шауки, Нагля Фатхи, Салах Мансур, Юзеф Фахр Эд-дин, Абд Эр-Рахим Эз-Заркани, Тауфик Эд-Дакна.

«Жезуино Великолепный», 9 ч.
Производство «Вильям Коббетт» (Бразилия).
Автор сценария и режиссер Вильям Коббет. Оператор Карлос Торриньоо. Художник Жоржи Брандан. Композиторы Марио Парис, Жеральдо Вандре.
В ролях: Нери Витор, Ванжа Орико, Хильда Мэльо, Валдир Онофре, Милтон Вилар, Элио Дуда.

«Зита и Гита», 1-я серия — 7 ч.; 2-я серия — 8 ч.
Производство «Сиппи Филмз» (Индия).
Автор сценария Сатиш Бхатнагар. Режиссер Рамеш Сиппи. Оператор К. Вайкантх. Художник Шантидас. Композитор Р. Д. Барман.
В ролях: Дхармендра, Санджив Кумар, Хема Малини, Монорама, Пратима Деви, Сатьендра Каппу, Камал Капур.

«Когда тебя нет», 9 ч.
Производство «Эпока Филмс», (Испания).
Авторы сценария Леонардо Мартин, Хуан Кобос, Мигель Рубио, Марио Камю. Режиссер Марио Камю. Оператор Хулио Баэнл. Художник Антонио Кортес. Композитор Мануэль Алехандро.
В ролях: Рафаэль, Мария Хосе Альфонсо, Рикардо Лусия, Маргарет Петерс, Хосе Мартин.

«Симон Бланко», 9 ч.
Производство «Агила» (Мексика).
Авторы сценария Марио Эрнандес, Антонио Агилар. Режиссер Антонио Агилар. Оператор Альберто Арельянос. Композиторы Хосе Антонио Алькарас, Федерико Ибаррач.
В ролях: Антонио Агилар, Жаклин Андере, Марио Альманда, Валентин Трухильо, Эласар Гарсиа, Хосе Карлос Руис.

«Гарри и Тонто», 9 ч.
Производство «20-й век — Фокс» (США).
Авторы сценария Поль Мазурский, Йош Гринфелд. Режиссер Поль Мазурский. Оператор Майкл Батлер. Художник Тэд Хауорт. Композитор Билл Конти.
В ролях: Арт Карни, Герберт Беггхов, Абон Лонг, Фил Брунс, Долли Йона, Йошуа Мостел, Клиф де Янг, Эллен Бржстин, Ларри Хэгман, Мелани Мейрон, Джеральдин Фитцджеральд.

В № 8 на второй полосе обложки допущена опечатка. Следует читать: «Поздравляем с 70-летием Штейна Александра Петровича».

Редакция приносит свои извинения за ошибку А. П. Штейну и читателям журнала.

© Журнал «Искусство кино», 1976

Адрес редакции: 125319, Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
Сдано в набор 28/VI—1976 г. А 01714 Подписано к печати 20/VIII—1976 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 50 000 экз. Зак. 1554.

Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Московская область г. Чехов.

ПРЕМИИ КИНОВЕДАМ И КИНОКРИТИКАМ

Секретариат правления СК СССР присудил премии за лучшие работы в области киноведения и кинокритики за 1975 год.

Первая премия за лучшую киноведческую работу присуждена **С. Д. Безклубенко** (Украина) за книгу «Телевизионное кино».

Вторых премий удостоены **М. Е. Зак** за книгу «Михаил Ромм и традиции советской кинорежиссуры» и **Л. А. Парфенов** за монографию «Сергей Герасимов».

Присуждены также премии за лучшие критические статьи.

Первой премии удостоен **Ю. М. Ханютин** за статьи «Документ и образ» и «НТР, человек, кинематограф», опубликованные в журнале «Искусство кино» в 1975 году.

Вторая премия (поровну) присуждена **Б. Б. Галанову** за статьи «На экране и в окрестностях» и «Современность и мода», опубликованные в журнале «Иностранная литература» за 1975 год, и **В. П. Демину** за статьи «Маска по имени Вицин», «Улыбка сквозь слезы», «Или—или», «Трудно быть мамонтом», «Персонаж—время», «Чико выходит из игры», «Двойная бухгалтерия», «Ну, а дальше что?», опубликованные в журнале «Советский экран» в 1975 году.

Третьи премии присуждены **Л. Х. Маматовой** за статью «Процесс и схема», опубликованную в журнале «Искусство кино» в 1975 году, и **С. Б. Рассадину** за статьи «Тот, кто постоянно ясен», «С книгою в жмурки», «Красиво — уже не красота», опубликованные в журнале «Советский экран» в 1975 году.

В ближайших номерах журнала «Искусство кино» будут опубликованы

материалы, посвященные актуальным проблемам советской кинематографии в свете решений XXV съезда КПСС:

отчет о состоявшейся в редакции теоретической конференции, посвященной проблемам методологии изучения советского и зарубежного киноискусства;

навстречу Всесоюзному совещанию молодых кинематографистов: статьи С. Герасимова, Е. Габриловича, Д. Фирсовой о творчестве молодых, рецензии на фильмы-дебюты, выступления молодых сценаристов, режиссеров, актеров, анкета «ИК» — «самый интересный дебют»;

творческие портреты актеров Н. Крючкова, Е. Леонова, Л. Гурченко, С. Чокморова;

«Беседы за рабочим столом» — под этой рубрикой публикуются размышления о современной кинопублицистике документалистов А. Слесаренко и Б. Рычкова;

дискуссии о фильмах «Прошу слова», «На край света»;

диалог о проблеме «интересного фильма» ведут кинорежиссеры Ролан Быков и Сергей Соловьев;

беседа за «круглым столом» «ИК», посвященная актуальным проблемам операторского мастерства и анализирующая творчество ведущих советских кинооператоров;

«Экран Олимпиады-80 в Москве» — обсуждение проблем спортивного фильма, в котором принимают участие выдающиеся советские спортсмены, а также драматурги, режиссеры, критики;

подборка «Мультипликация сегодня и завтра», в которой участвуют режиссеры Ф. Хитрук, А. Курчевский, А. Котеночкин, Ю. Норштейн и другие;

статьи кинодраматургов В. Мережко и О. Агишева о гранях современной темы и ее эволюции;

исследование Р. Юренева, посвященное пребыванию Сергея Эйзенштейна за рубежом;

воспоминания и статьи, посвященные творчеству кинорежиссера Игоря Савченко;

подборка материалов к 50-летию выхода на экраны фильма Всеволода Пудовкина «Мать».

В разделе «За рубежом»:

материалы международной дискуссии «Экран социалистического мира»;

интервью, беседы и другие материалы Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте;

дискуссия «Задачи советских кинематографистов в идейной борьбе с новейшими течениями буржуазной американской эстетической мысли»;

обзоры международных кинофестивалей в Карловых Варах, Кракове, Западном Берлине и др.;

статья Ирины Рубановой об эволюции «системы звезд» в мировом кинематографе;

творческие портреты известных кинематографистов социалистических стран — Казимежа Куца, Золтана Фабри, Эрвина Гешоннека;

«Письма из Нью-Йорка» нашего корреспондента в США Юрия Комова.

В планах журнала публикация сценария Е. Григорьева «Настоящие люди», С. Жгенти «Секретарь райкома», Е. Габриловича и Ю. Райзмана «Странная женщина», А. Гельмана «Обратная связь», А. и Б. Стругацких «Сталкер», Э. Брагинского «Почти смешная история», а также перевод сценария фильма М. Антониони «Профессия: репортер» и другие материалы.

Индекс 70402